

PRESENTACIÓN

El *Anuario de Letras Modernas* cumple su entrega número siete, lo cual significa un buen trecho de camino andado. Como suele ocurrir con publicaciones de este tipo, no se avanza sin ir venciendo un buen número de dificultades, pero el hecho de haberlas vencido y los resultados obtenidos alientan a continuar con el esfuerzo en el cual han participado quienes directamente se encargan del *Anuario* y quienes aportan material para darle cuerpo a cada volumen.

Dada su naturaleza, los ensayos, artículos, traducciones y reseñas han sido divididos en tres grupos. El primero surgió de materiales preparados para dos mesas redondas, cuya temática fue explorar la imagen que del otro se tiene en la literatura. Podemos decir que éste es un campo propicio a consideraciones de diversa índole que abre un amplio panorama de estudio en cuanto a las literaturas abarcadas, respecto a los autores estudiados y no digamos en lo tocante al manejo de la temática. Si el lector se adentra en esta zona encontrará muchas ideas que lo llamarán a la meditación. El segundo grupo es misceláneo, y viene a significar una muestra de los muy variados intereses que los maestros de Letras Modernas tienen, desde algunas calas en una obra de Shakespeare hasta el examen de Maupassant en tanto que autor de cuentos fantásticos, pasando por Yeats, Brovowski y Gracián, por sólo dar unos ejemplos. Un menú atractivo sin duda. El tercer grupo lo forma la acostumbrada sección de reseñas.

De esta manera, pensamos que la relación que el lector sostenga con este *Anuario de Letras Modernas* será provechosa. O al menos, en eso confiamos.

El Consejo de Redacción

Dos visiones del Descubrimiento y la Conquista: Giuseppe Parini (1729-1799) y Cesare Pascarella (1858-1940)

Mariapia LAMBERTI

Universidad Nacional Autónoma de México

El Descubrimiento y el sucesivo apoderamiento por parte de España de buena parte del territorio del nuevo continente no tuvieron, en su momento, en tierras italianas, una repercusión política, social o filosófica. Italia (sería mejor decir: los Estados de la península italiana) se veía aquejada en aquellos tiempos por una serie de interferencias extranjeras que bien merecieron ser definidas como “la segunda invasión de los bárbaros”; y asistía, entre impotente y despreocupada, a la mayor catástrofe de su historia: la pérdida de la libertad. Sus habitantes, haciendo buen uso del mayor invento que a ellos se les achaca, el individualismo inmisericorde, se distinguieron inmediatamente como traficantes de esclavos y de mercaderías de todo tipo, absorbiendo las nuevas tierras en su horizonte geográfico-humano (no hay que olvidar las lecciones proféticas de Dante y Petrarca sobre los antípodas) con la mayor naturalidad.

Es sólo cuando la idea de Italia empieza a perfilarse, y que con el tiempo se realiza, que la pérdida de la integridad sufrida por los poderosos imperios mesoamericanos se contempla en toda su dolorosa analogía con las vicisitudes de la patria; la figura del *conquistador* español empieza a ser denostada por los amargos recuerdos de la dominación padecida en carne propia, y la italianidad de Cristoforo Colombo (que se me perdone la morfofonética patriótica) empieza a ser sopesada como demostración del “genio itálico”.

Encuentro en el panorama literario italiano dos ejemplos singulares, interesantes y cada uno en su estilo hermosísimos, de la visión del Descubrimiento y la Conquista. Reveladora resultará también la comparación entre ambos.

Giuseppe Parini (Milán, 1729-1799) representa, en la literatura y en la historia de la civilización italiana, el “eslabón perdido” que conecta a los grandes de la época de oro, Dante, Petrarca, Machiavelli, cuya producción literaria estuvo estrechamente ligada con su compromiso de italianidad, cuando no de política propiamente dicha, con los grandes venideros: Alfieri, Foscolo, Leopardi, Man-

zoni, Porta, Belli, que caracterizaron el Romanticismo italiano con presupuestos de acendrada pasión patriótica.

Parini, sacerdote de poca vocación, como en sus tiempos era común, pero de alto compromiso moral, como era poco menos que insólito, conoció muy de cerca la sociedad aristocrática lombarda de los decenios prerrevolucionarios, puesto que su oficio sacerdotal lo cumplió casi siempre no en cura de almas, sino como confesor y dómine en casas encumbradas. El preceptor-sirviente, al que durante la misa se le besaba la mano, y al que durante las comidas se le relegaba en una mesa aparte como los lacayos, poeta por vocación temprana, versificador prodigioso por virtuosismo innato y estudio, académico de Arcadia por méritos indiscutidos, concibió un largo y articulado poema, donde se describiera con irónica magnilocuencia, con todas las ampulósidades tardobarrocas de moda, los ocios y las ociosidades que componían el día de un joven de alta clase (un *giovin signore* como lo llama con un término que ha pasado a la lengua de uso), de una clase desfuncionalizada desde siglos, y decadente y corrupta desde decenios: una especie de épica al revés. La ironía, la sátira, estribaría en los visos de aprobación y consejo que el *preceptor d'amabil rito*, el preceptor-poeta que instruye-canta al alumno hipotético, imprimiría a la descripción de esas veinticuatro horas inútiles y vacuas si no es que dañinas, reprimiendo la indignación y camuflándola de menosprecio de lo bueno y honroso (el trabajo, la hidalguía), y alabanza de lo malo y vergonzoso (la holgazanería y la soberbia de clase).

En la primera parte del poema, llamado *Il giorno*, y compuesto entre 1763 y 1765, dedicada al despertar del *giovin signore* (despertar que por supuesto se verifica a las doce, invalidando el subtítulo de "Il mattino" ["La mañana"]) que se da a esta primera parte), existe un pasaje de catorce versos, en los que el preceptor, preguntando al joven señor con cuál bebida exótica planea empezar el día (té, café o chocolate), rememora lo que costó en esfuerzos, atropellos y vidas humanas la llegada de tales bebidas a los labios afeminados del petimetre, reiterando sarcásticamente que todo aquello fue justo y debido en vista de tan alto fin:

Certo fu d'uopo, che dal prisco seggio
uscisse un Regno, e con ardite vele
fra straniere procelle e novi mostri
e teme e rischi ed inumane fami
superasse i confin, per lunga etade
invíolati ancora: e ben fu dritto
se Cortes e Pizarro umano sangue
non istimâr quel ch'oltre l'Oceano
scorre le umane membra, onde tonando

e fulminando, al fin spietatamente
balzaron giù da' loro aviti troni
re messicani e generosi incassi;
poichè nuove così venner delizie,
o gemma degli eroi, al tuo palato.
(vv. 144-157)

*Menester fue que de su prisca sede
saliera un Reino, y con osadas velas
entre extrañas borrascas, nuevos monstruos,
temores, riesgos y hambres inhumanas
los confines pasara, inviolados
en luengas eras: y aun fue derecho
que Cortés y Pizarro no juzgaran
humana sangre la que allende el mar
humanos miembros recorría, y tronando
y fulgurando, al fin despiadada-
mente volcaran de heredados tronos
reyes mexicas e incas generosos;
pues delicias así legaron nuevas,
oh gema de los héroes, a tus labios.*

La crítica contemporánea posfascista ha asentado con claridad que la idealidad de Parini no supera los límites del moralismo racionalista del siglo filosófico, y responde a un intento reformista, y no a una inquietud revolucionaria; desmitificando así una imagen que en todo el siglo XIX (y una parte muy precisa del siglo XX) fue encumbrada a la altura de un prócer fustigador de los *mores* y precursor de una Italia unida e independiente, regenerada en las costumbres y vencedora de sus enemigos.

Sin embargo, en este *excursus* poético, breve pero de amplísimo vuelo pindárico, Parini resume con extraordinaria eficacia y contenida piedad todos los aspectos de la gran hazaña: un Reino (nótese: no una persona) abandona su asiento natural y supera *confines* (o sea límites de contención) que por largas *edades* o *eras* (término que indica tiempos inconmensurables, que trascenden con mucho la vida humana) no habían sido *violados* (o sea, forzados contra natura). He aquí el pecado inicial, la ruptura del orden establecido; pero quien lo comete tiene su grandeza, pues con *velas osadas* (con enálage, el atrevimiento se atribuye al objeto inanimado y no a quien lo anima: casi cubriendo con un velo de pudor la imagen de aquellos navegantes verdugos y víctimas a la vez) sabe desafiar peligros nunca vistos: las *hambres inhumanas*, las tempestades *extrañas*, o sea extranjerías, que hacen parte de la naturaleza; pero también los *nuevos monstruos* que bien pueden ser las circunstancias insólitas,

a la latina, o los fantasmas de los temores atávicos: elementos resumidos en los términos *temores* (internos) y *riesgos* (externos). Aquí termina la primera parte del discurso, que describe el Descubrimiento. Retóricamente, toda la descripción constituye el sujeto de una oración rectora que plantea una premisa de una conclusión que no adivinamos: (*seguramente*) *fue menester*, o sea fue necesario, obligado e inevitable. Esta premisa ocupa los primeros cinco versos y medio.

En los siguientes seis y medio, con una estructura sintáctica paralela, la Conquista: tratándose de acción política, el término empleado para la afirmación inicial, irónicamente aprobatoria, es aquí de orden jurídico: *fue derecho*. En pocas palabras se resumen los términos históricos de su desarrollo: el nombre de los dos protagonistas más célebres (Cortés y Pizarro); sus armas desconocidas a los pueblos agredidos (*tronando y fulgurando*: cañones y armas de fuego); la amañada justificación inicial del atropello (*no juzgando humana sangre la que recorría humanos miembros*: donde la repetición del adjetivo subrayada por la calibrada estructura paralela, destaca lo contradictorio del planteamiento alevoso); la actitud moral (*despiadadamente*, largo y pausado adverbio que campea en el verso); el largo tiempo de la lucha (*por fin*); la violación (*volcaran*) del derecho natural hereditario: los tronos americanos son *heredados*, o sea plenamente legítimos (¡y este concepto depende sintácticamente de una rectora que afirma “derecho”!); y finalmente, en cierre del párrafo y en contraposición paralela con los nombres de los conquistadores, he ahí los conquistados, en plural, para subrayar de algún modo lo extraordinario de la disparidad de fuerzas: *reyes mexicanos y generosos incas*. Para los mexicanos basta su denominación de “reyes” que reafirma su nobleza legítima; al término “incas”, muy exótico, se añade un adjetivo que refuerza la nobleza de alma, “generosos”, lo contrario de los despiadados españoles.

Los últimos dos versos concluyen el sarcasmo moralista, rememorando la motivación inicial de los viajes transatlánticos (las famosas especias) y rebajándolo a su más vil significado: el placer del paladar de algunos ricos ociosos.

La colocación, el sentido, la meditada estructura retórica de esta espléndida digresión, que encontramos en una parte que seguramente es la más cuidada y pensada, la más elegantemente cincelada, de todo el poema (que se va cansando hasta el agotamiento conforme procede, y de hecho se quedó inconcluso), no han sido suficientemente subrayadas.¹

¹ Por curiosidad se traduce la nota explicativa que aparece en una edición escolar de *Il giorno* (a cargo de A. Pellizzari y M. Olivieri. Nápoles, Perrella) sin fecha, pero colocable sin duda en los primeros años del fascismo: “Fernando Cortez [*sic*], español conquistador de México, combatió despiadadamente y venció con la traición a los indígenas capitanea-

Con esta visión tan intensamente humana, contrasta la que Cesare Pascarella (Roma 1858-1940) nos ofrece en *La scoperta de l'America*, un largo poema en dialecto romanesco, conformado por cincuenta sonetos, y compuesto en 1893. Dedicado totalmente al Descubrimiento, su redacción se debió con toda probabilidad a la efeméride del cuarto centenario.

Pascarella nació con la formación de la Italia unida e independiente, murió con los estertores del fascismo, y escribió *La scoperta de l'America* en aquel resquicio del siglo pasado que vio los primeros intentos colonialistas de la nueva Italia. La entonación patriótica y la exaltación del "genio itálico" no puede ni faltar ni extrañar en la obra de un poeta menor, como lo es Pascarella, comprometido con los círculos de la cultura oficial. Gran viajero, Pascarella visitó América, pero conoció del continente sólo Estados Unidos y Argentina: dos naciones altamente europeizadas, donde la presencia indígena se ocultaba con facilidad. Asimismo, del Oriente cercano y lejano conoció únicamente las cunas de las más altas civilizaciones: Egipto, India, Japón.

En los cincuenta sonetos de *La scoperta*, un plebeyo romano entretiene a sus compañeros de juerga en una taberna contando las maravillas de Colombo (inalterable la morfofonética en el personaje vernáculo) y los exóticos hallazgos que de su esforzada empresa se derivaron. La entonación discursivo-dramática no se pierde nunca, y las voces de los asistentes se dejan oír de vez en cuando, para estimular, contradecir, mofarse del narrador, o hasta para crear escenas costumbristas colaterales. El relato está construido con presupuestos inversos a los del poema de Parini: la entonación bufa y el lenguaje decididamente cómico remiten a un contenido y una intención seriamente encomiástica. El efecto de comicidad, a menudo irresistible, estriba en el contraste entre la realidad "otra" que se quiere describir, y las analogías con el mundo del narrador, que se sacan a colación para dar plasticidad al relato, confeccionado por un ingenuo para otros ingenuos; hay trastocamiento de términos, anacronismos referenciales, compactación de episodios distantes en el tiempo y el espacio, interpretaciones amañadas, y sobre todo el efecto cómico y seguro de hacer hablar romanesco con referentes romanos a Colombos, españoles e indígenas por igual.

La figura de Colombo campea desde el primer soneto que relata el asunto del huevo como prueba esgrimida *ante rem* por Colombo para convencer a los demás que él sabía *che ar monno c'era pure er monno novo*, que en el mundo se encontraba también el mundo nuevo.

dos por su emperador Montezuma [*sic*] (1518); Pizarro, también español, desembarcó en Perú, sometió a los incas que lo habitaban [*sic*], y mató, contra lo pactado, a su rey". En otra nota se define a todo el proceso como "hórrida e inicua matanza".

Acto seguido (son. II, III) empiezan las peregrinaciones del héroe para encontrar a un patrocinador. Colombo habla claramente de una *scoperta*, de un descubrimiento. Dice al rey de Portugal (que es error burlesco por España):

[...] —Io avrebbe l'intenzione,
si lei m'ajuta, de scopri l'America—

[...] *Yo tendría la intención,
si usted me ayuda, de descubrir América.*

Pero aquí empiezan los problemas, pues además de las dudas:

Ma st'America c'è? ne siete certo?

¿Pero esta América la hay? ¿Está usted seguro?

Hay que hacer cuentas con la burocracia (son. IV-IX):

E li ministri de qualunque Stato
so' stati sempre tutti de 'na setta.
Irre orre, te porteno in barchetta,
e te fanno contento e cojonato.

*Y los ministros de cualquier Estado
han sido siempre todos de una secta.
Bla bla bla, te dan las diez mil vueltas
y te dejan contento y bien burlado.*

El soneto IX es una tirada contra los eternos curas que, solapadamente, se oponen a cualquier adelanto:

Che mettetelo in testa, che er pretaccio
è stato sempre lui, sempre lo stesso.
Er prete? è stato sempre quell'omaccio
nimico de la patria e del progresso.

*Pues ponte en la cabeza que don cura
ha sido siempre igual, y es siempre el mismo.
¿El cura? siempre ha sido aquel mal hombre
enemigo de la patria y del progreso.*

Finalmente, intercede la reina (son. X-XII) y da inicio el viaje (son. XIII-XVII). Un largo espacio está dedicado a los intentos de motín de la tripulación

y a la hábil y apasionada maniobra de Colombo para apaciguarlos (son. XVII-XXII), y se llega finalmente al momento de la emoción:

Terra... Terra!... Peccristo!... E tutti quanti
rideveno, piagneveno, zompaveno...
Terra... Terra!... Peccristo!... Avanti... Avanti!

*Tierra... ¡Tierra!... Por Cristo... Y todos juntos
se reían, lloraban y brincaban...
Tierra... ¡Tierra!... Por Cristo... ¡Ea! ¡Adelante!*

El soneto XXIV presenta una interrupción por parte de los escuchas, que se burlan del entusiasmo del narrador. Sigue la narración con las últimas dudas de la tripulación (son. XXV):

È l'America, sí, non c'è quistione;
ma poi, si invece fosse un altro sito?
[...]
Vôr di' che poi, si voi nun ce credete,
domani presto, ar primo che incontrate
annàtejelo a di', che sentirete.

*Es América, sí, no cabe duda;
pero ¿y si luego fuera otro lugar?
[...]
Quiere decir que si no se convencen,
por la mañana, al primero que vean
díganse lo, y a ver qué les contesta.*

Se abre un paréntesis con la descripción de las maravillas lujuriantes de la selva tropical (son. XXVI y XXVIII):

Capischi? le piantine de cicoria
j'arrivaveno qui, sopra la testa.
*¿Comprendes? las plantitas de achicoria
así de altas, más que su cabeza.*

Y, finalmente, el encuentro con el habitante, definido, sin más ni más, “salvaje”, en un soneto famosísimo (XXIX):

—*E quelli?*— *Quelli? Je successe questa:
che mentre, lí frammezzo al villutello*

cosí arto, p'entra' ne la foresta
rompeveno li rami cor coltello,

Veddero un fregno buffo co' la testa
dipinta come fosse un giocarello,
vestito mezzo ignudo, co' 'na cresta
tutta formata de penne d'uccello.

Se fermorno. Se fecero coraggio:
—Ah quell'omo!, je fecero, chi sête?—
—Eh, fece, chi ho da esse'? So' un servaggio.

—¿Y ellos?— *¿Ellos? Le pasó una cosa:
que mientras que allí en medio de la hierba
alta hasta aquí, para entrar en la selva
rompían el ramazal con el machete,*

*vieron a un tío chistoso, con la cara
pintada como fuese un muñequito,
vestido medio en cueros, y por copete
una cresta de plumas de perico.*

*Se pararon. Se armaron de coraje:
—Aquel hombre, dijeron, ¿tú quién eres?—
—Jé, dijo, ¿qué he de ser? Soy un salvaje.*

Las plumas, la desnudez, la extrañeza chistosa; el tipo se reconoce “salvaje”, pero al mismo tiempo se perfila la taimada astucia de los blancos, que piden hablar con el que “manda”, con el rey. Empieza (son. XXX) la relación, con la pregunta fatídica al rey:

[...] lei siete o non siete americano?

[...] usted eres o no eres americano?

El ingenuo contesta que no sabe cómo se llaman los lugares que habita, provocando la ironía del narrador:

Ma vedi sí in che modo procedevano!
Te basta dí che lí c'ereno nati
ne l'America, e manco lo sapeveno.

*¡Ve tú de qué manera procedían!
baste decir que allí habían nacido,
en América, y ¡ni se lo sabían!*

Esta ingenuidad da pie al aprovechamiento de los blancos (son. XXXI y XXXII), que empiezan a embaucar a los infelices salvajes con la famosa venta de espejos y cuentas de vidrio a cambio de *cesta de oro*, canastos de oro. He aquí que hace falta una digresión sobre la dichosa ausencia de conceptos monetarios, en otro soneto cuyo cierre es archifamoso (XXXIII):

Perchè er servaggio, lui, core mio bello,
non ci ha quattrini; e manco je dispiace;
ché lí er commercio è come un girarello.
Capisci sí com'è? Fatte capace:

Io so' un servaggio e me serve un cappello:
io ci ho 'n abito e so che a te te piace:
io te do questo, adesso damme quello,
sbarattamo la roba e sêmo pace

E così per li generi più fini,
e così per la roba signorile;
ma loro nun ce l'anno li quattrini.

Invece noi che semo una famijja
de 'na razza de gente più civile,
ce l'avemo, e er Governo se li pijja.

*Porque el salvaje, él, corazón mio,
no tiene feria, y tampoco le duele;
pues el comercio allí va como un trompo.
¿Comprendes lo que digo? Oye y aprende:*

*Yo soy salvaje y me falta un sombrero.
Yo tengo un traje y sé que a ti te gusta:
yo te doy esto, ahora dame aquello.
Trocamos nuestras chivas, y en santa paz.*

*Y así para los géneros más finos,
así para las cosas de los ricos;
pero lo que es dinero, no lo tienen.*

*Nosotros al contrario, que formamos
la familia de razas más civiles,
lo tenemos, y el Gobierno se lo lleva.*

El asunto de las cuentas de vidrio no carece de consecuencias, porque lo ingenuo no quita lo valiente: los salvajes son bondadosos, pero necesitan ser tratados con la misma bondad:

Che dichi? che nun ci hanno l'istruzione?
Ma intanto so' de core e so' reale;
e tu finchè lo tratti co' le bone,
nun c'è caso che lui te facci male.

*¿Qué dices? ¿Que no tienen instrucción?
Pero son gentes buenas y cabales;
y mientras tú los tratas por las buenas
no hay riesgo alguno que te hagan mal.*

Lo que significa que los mentados salvajes empiezan a responder con flechazos a los timos de los blancos (son. XXXV). Otro asunto espinoso se mezcla: las mujeres (son. XXV-XXVII). Como todo asunto amoroso, es cosa de dos: a las salvajitas no les disgusta para nada el asunto:

Perchè le donne, poi, quelle ce stavano.

Pues las mujeres, la verdad, le entraban.

Digresión racial: el blanco arrasa (*fa furore*), y si la morena, que Dios nos libre, lo saborea (*si Dio liberi l'assaggia*), no lo quiere soltar; ella, sin embargo, tiene un problemita que puede echar a perder el idilio:

puzza un po' dell'odore della bufola.

hiede un poco con olor a búfala.

Esto da pie a nuestro narrador para alabar las sanas costumbres matrimoniales de los salvajes, en comparación con las complicaciones de la civilización, con un soneto (XXXVIII) que se ha quedado proverbial:

Ma perchè? Perchè? lí nun c'è impostura:
chè lí, quando er servaggio è innamorato,
che lui decide de cambià de stato,
lo cambia co' la legge de natura.

Invece qui le carte, la scrittura,
er municipio, er sindaco, er curato...
Er matrimonio l'hanno congegnato,
che quando lo vói fa', mette pavura.

E dove lassì poi l'antri pasticci
der notaro? La dote, er patrimonio...
Si invece nun ce fossero st'impicci,

che te credi che ce se penserebbe?
Si ar monno nun ce fosse er matrimonio,
ma sai si quanta gente sposerebbe!

*¿Por qué? ¿por qué? porque allí no hay mentira:
allí, cuando el salvaje se enamora,
que se decide, y va a cambiar de estado,
lo cambia con la ley de la natura.*

*En cambio aquí, papeles, escrituras,
El registro civil, alcaldes, curas...
El matrimonio lo tienen arreglado,
que si lo quieres, mueres espantado.*

*¿Y qué me dices de los otros líos
del notario? la dote, el patrimonio...
Si no existieran todas estas trabas,*

*¿crees que alguien acaso dudaría?
Si en el mundo no existiera el matrimonio,
¿vieras tú cuánta gente casaría!*

La aventura de Colombo llega a su fin. Él y los suyos empaquetan cuanta mercancía espectacular puede caber en sus barcos (son. XXXIX) y llegan a la ingrata patria (son. XL). Después de la acogida llena de curiosidad y ovaciones empieza la sarabanda de las envidias y las traiciones (son. XLI). Tres sonetos se dedican a relatar y reflexionar sentenciosamente sobre la triste experiencia de Colombo de vuelta a España (XLII-XLV). El soneto XLVI presenta una interrupción por parte de uno de los compañeros de bebida del narrador, y sirve para introducir la fatídica pregunta:

ma dico, dimme un po', ma tu lo sai
si lui, Colombo, proprio de dov'era?

*pues digo, dime, pero ¿tú de veras
te sabes si él, Colombo, de dónde era?*

Los últimos sonetos, partiendo de la afirmación triunfalista de la italianidad de Colombo, exaltan el genio itálico con toda la seriedad que se puede esconder bajo una expresión tan ingeniosa e irresistiblemente cómica:

E che òmini! Sopra ar naturale,
che il mondo ce l'invidia e ce l'ammira.
E l'italiano ci ha quer naturale
che el talentaccio suo se lo rigira.

Pe' n'ipotise; vede uno che tira
su 'na lampena? Fa mente locale
e te dice: sapé, la terra gira.
Ce ripensa, e te scopre er cannocchiale.

E quell'antro? te vede 'na ranocchia
ch'era morta; la tocca co' 'n zeppetto
e s'accorge che move le ginocchia.

Che fa? Te ce congegna un meccanismo;
a un antro nun j'avrebbe fatto effetto;
l'italiano t'inventa er lettricismo.

*¡Y qué hombres! de verdad portentos
por los que el mundo nos envidia y admira.
Y el italiano tiene por natura
el arte de dar vuelta a su talento.*

*Pon el caso: ¿ve a alguien que está izando
una lámpara al techo? reflexiona,
y te dice: ya está, la tierra gira.
Piensa otra vez, e inventa el telescopio.*

*¿Y aquel otro? Ve un renacuajo muerto;
lo empieza a cosquillear con un palito
y ve que está moviendo las rodillas.*

*¿Qué hace? Le congenia un mecanismo.
A otro, no le habría causado efecto;
el italiano te inventa el "ectricismo".*

Colombo hace parte de esta nación privilegiada, y descubrió América *perchè* era lui, porque era él:

Si invece fosse stato un forastiere,
che ce scopriva! Li mortacci sui!

*Si a cambio hubiese sido un forastero
¿qué descubría? ¡los huesos de su abuela!*

Y eso que no contaba con los apoyos ni con la tecnología debida:

Si ci aveva l'ordegni de marina
che se troveno adesso ar giorno d'oggi,
ma quello ne scopriva una ventina!

*De tener los instrumentos de marina
que se encuentran hoy día, aquél, de Américas,
¡descubría por lo menos una veintena!*

La gracia y el salero no ocultan la realidad: la visión de la gran epopeya americana carece de penetración en la *otredad*, de la consideración del punto de vista ajeno. La perspectiva con que Pascarella considera al indígena no pasa de ser la del dieciochesco mito del "buen salvaje", envejecido desde hacía un buen siglo. Detrás de aquellos versos se asoma un Voltaire trasnochado (por ejemplo, cuando Pascarella relata la forma natural del matrimonio parafrasea muy de cerca un pasaje de *L'Ingenu*). La edificación de la Nueva Italia parece haber entorpecido aquella capacidad otrora tan nuestra, tan de los italianos probados por sus propias desventuras, de simpatizar con las tragedias históricas ajenas; y parece haber desensibilizado el italiano hacia todo otro problema que no sea la reafirmación de los valores nacionales.

Parini, contemporáneo de Voltaire pero con pensamiento ilustrado hondamente moral y humanitario, resulta tener una visión mucho más cercana a nuestra sensibilidad moderna, y nos sigue transmitiendo desde su lejana periferia literaria y filosófica una extraordinaria y atemporal lección de compasión histórica.²

² En las traducciones se ha tratado de respetar tres elementos: sentido, registro verbal y ritmo, dando mayor importancia al sentido. No se ha tratado de reproducir el sistema de rimas de Pascarella (que construye sus sonetos con el esquema clásico ABBA ABBA CDC EDE). Ocasionalmente se han introducido asonancias y consonancias sin esquema.

La scoperta de l'America aparece en Cesare PASCARELLA, *I sonetti. Storia Nostra. Le prose*. Milán, Mondadori, 1955, pp. 89-140. La edición consultada de *Il giorno* es la que se menciona en la nota 1.

Los ilustrados y su visión de América

Angelina MARTÍN DEL CAMPO
Universidad Nacional Autónoma de México

Me corresponde en esta ocasión determinar el lugar que ocupó América en las preocupaciones de la Ilustración, corriente intelectual en general entusiasta y a veces escéptica, que creía que la propagación de las luces del entendimiento liberarían al hombre de todas sus servidumbres.

Voy a circunscribir mis ejemplos a famosos literatos franceses, ellos son: Montesquieu, Marivaux, Prévost, Voltaire, Diderot, Rousseau, Buffon y Raynal. Algunos de ellos no se ocuparon directamente de América, pero sí se plantearon el problema de la otredad.

En el centro de la Ilustración destaca el viejo debate respecto al conocimiento, agudizado desde la confrontación medieval entre Abelardo y san Bernardo: ¿es más adecuada la vía de la razón, o bien basta con seguir el dogma de la fe? No es mi intención poner en la balanza razón de un lado y fe o sentimiento del otro, sino matizar y poner en un platillo a la libertad intelectual y al dogmatismo en el otro.

Es el renacimiento intelectual del siglo XII el que empieza a colocar los cimientos de lo que se va a convertir poco a poco en la razón de Occidente, que desgraciadamente se ha desvirtuado para volverse un ídolo: se trata del síndrome de racionalidad; es “la vagoneta racional [que lleva] por el carril equivocado”, como diría Savater.¹

En el siglo XVI, Bacon, entusiasmado con las posibilidades que le ofrecía el uso de la razón, confía en que ésta servirá de guía al hombre para que así domine a la naturaleza y la ponga a su servicio. Para los humanistas, que luchan por todo lo que rescate la dignidad del hombre, hacer uso de la libertad intelectual era fundamental.²

Si bien en el siglo XVII Pascal reivindica las razones del corazón y marca la diferencia entre el espíritu de geometría y el espíritu de finura, es el modelo

¹ Fernando SAVATER, *La tarea del héroe (elementos para una ética trágica)*. Madrid, Taurus, 1983, p. 132.

² En ese sentido, las ideas de Erasmo sobre el libre arbitrio dejaron profunda huella.

cartesiano el que parece regir la recuperación social después de las guerras civiles. El cartesianismo se convirtió entonces en un modelo de perfección clásica ligado al absolutismo de Luis XIV. Pero cualquier absolutismo atenta contra la dignidad del hombre, por lo que para salvaguardarla hay que romper con todo tipo de tutelas, y como sugería Kant: salir de la infancia haciendo uso de la propia razón.³ Por eso, al morir el rey Sol en 1715, parece soplar una ráfaga de libertad y en Francia se inicia de hecho el Siglo de las Luces, y la pujante burguesía en ascenso y ciertos nobles de pensamiento libertino deciden tomar las riendas de su vida y pensar y actuar por sí mismos. De este modo pueden replantearse las viejas preguntas respecto al hombre, matizadas desde las nuevas perspectivas que ofrecían los acontecimientos.

Francia es entonces la guía intelectual y moral de Europa, a pesar de la anglomanía de los franceses. No obstante, los representantes del pensamiento progresista —en este caso, los que estaban ligados al desarrollo económico favorable para la difusión de nuevos enfoques—, apenas formaban una élite cosmopolita, una de cuyas ambiciones era lograr la unidad espiritual de Europa y, en consecuencia, una expansión de la civilización europea al explotar su modelo de vida. De hecho, los diferentes estados tenían un desarrollo desigual, y las transformaciones sociales ocasionadas por las revoluciones financiera, industrial y agrícola, en parte, propiciaron profundas oposiciones. Destaca particularmente la prolongada rivalidad entre Francia e Inglaterra por asuntos coloniales, a pesar de alianzas hechas y deshechas pero siempre guiadas por el ánimo de sacar el mayor provecho. Por otro lado, continúa la creciente decadencia de España y empiezan a surgir nuevas potencias como Prusia.

Francia, persuadida desde hacía mucho de que representaba la nación más apta para suplantar al imperio español, se enfrentaba a las guerras y su secuela de derrotas, a los disturbios internos y todo lo que reforzaba las posiciones críticas de los intelectuales y de los que aspiraban a compartir el poder y estaban seguros de que era urgente hacer las cosas racionalmente. Trataban, pues, de demostrar esa necesidad apoyándose en el desarrollo de nuevos inventos, técnicas industriales y los continuos descubrimientos. Las potencias, por su parte, preveían la adquisición de nuevos territorios, y continuaron sus exploraciones para completar el conocimiento del mundo,⁴ lo que representaba para los europeos la posibilidad de “acrecentar la humanidad”, es decir, occidentalizar a todos los pueblos.

³ Emmanuel KANT, *Filosofía de la historia*. México, FCE, 1978, p. 25.

⁴ Exploraciones ya organizadas científicamente, como la famosa de *Condamine* a Perú en 1735, que sirvió para medir el arco meridiano.

Múltiples noticias aportadas por los libros de viajes⁵ acerca de seres que vivían en otras épocas de la civilización, y a los que denominaron salvajes, fueron enriqueciendo los estudios etnográficos y complementando su visión de la humanidad. Las historias generales también atraían al lector ilustrado. Un ejemplo significativo es la *Historia de las dos Indias* de Raynal, especie de enciclopedia de la colonización que ofrecía la historia de todas las colonias europeas.

Iban finalmente a poder compararse los diferentes especímenes de la raza humana. Lo europeo se confrontaría con otras naciones en todos los niveles: en el de la relación del hombre con la naturaleza, en el de la relación del hombre con el hombre, y en el de sus respectivas interpretaciones del mundo. El europeo en general tendría la oportunidad de verse en el espejo del otro, el de las colonias que, según se juzgue, fue sometido, civilizado o evangelizado por Europa.

Es el desarrollo colonial, por lo tanto, el que permitió el contacto de Francia con países lejanos, y cada uno de éstos pasaría al primer plano de la actualidad en el momento oportuno, según variaran los acontecimientos. Se pone de moda el exotismo,⁶ por ejemplo el disfraz oriental se vuelve una constante en las clases pudientes hacia la mitad del siglo.⁷ Después surge el indianismo; a veces hay oleadas de peruanismo; posteriormente huronismo, iroquismo, etcétera. Pero en ese panorama, América es sólo parte de las preocupaciones de Francia, que más bien la considera desde el punto de vista de los establecimientos que tenía o podía tener allí.

El horizonte que nos muestran éstos en América, en el siglo XVIII, es el siguiente: Francia está presente en el norte con vastas colonias, muy despobladas junto a las colonias inglesas. Además, en las Antillas posee las mejores islas, colonias modelo para la producción de artículos como la caña de azúcar; pero también Inglaterra, Holanda y España tienen un pie en la región. En gran parte del continente se encuentra el moribundo imperio español y en el sur Portugal. En Paraguay, la disidencia jesuita tiene una colonia militarizada.

En cuanto a los textos cuyos títulos aluden directamente a América, señalo, entre otros: *Les mil et une heures, contes péruviens*; *Lettres d'un sauvage*

⁵ Por ejemplo, los de Tavernier, *Nouvelle relation de l'intérieur du sérail du grand seigneur* o *Six voyages de Jean Baptiste... en Turquie, en Perse et aux Indes*; Bernier, *Voyages*; o Chardin, *Journal du voyage du chevalier Chardin en Perse*, etcétera, muy leídos en el siglo XVIII y que fueron reeditados varias veces.

⁶ Pues en general no había el deseo de acercarse y entender seriamente la diferencia con los habitantes de otras comarcas.

⁷ ¿Reflejo del paulatino desmoronamiento del poderío otomano?

*dépaysé à son correspondant en Amérique; Lettre d'une péruvienne; L'homme sauvage; Les incas, y L'espion américain en Europe.*⁸

Algunos de estos títulos evocan uno de los textos más famosos del siglo XVIII: *Las cartas de Montesquieu*, por lo que es fácil plantearse la hipótesis de una sustitución de corresponsales: en lugar de persas, se podía poner cualquier otra etnia y rodearla de su exotismo particular; en todos esos libros se incluían nobles o representantes del "buen salvaje" que llegaban a Francia para criticar las creencias tradicionales; el resultado sería similar, sólo dependiendo de cuáles extranjeros estuvieran en el primer plano de la actualidad, pues de lo que se trataba era de considerar a la sociedad francesa desde el exterior como si fuera la primera vez... Anoto, de paso, que la otredad en Montesquieu es considerada desde la perspectiva relativista de los diferentes gobiernos moldeados por el clima.⁹

Marivaux, a su modo, explota la moda del exotismo para criticar desde un punto de vista exterior; una de sus obras se titula *La nueva colonia*, y trata de una colonia de puras mujeres; otra se llama *La isla de los esclavos*, donde se invierten los papeles y los esclavos se vuelven amos; tiene además un relato llamado *El viajero en el Nuevo Mundo*,¹⁰ donde se habla del mismo mundo pero visto de otra manera. En algunas de estas obras, los protagonistas no son salvajes, pero en ocasiones se parecen a ellos y su comportamiento es similar: seres en estado casi natural, sanos y robustos, ágiles e instintivos, que sirven de contraste y atraen mucho a los demás personajes acostumbrados a vivir en el artificio.¹¹

Obra casi contemporánea a la de Montesquieu y a la de Marivaux es la del abate Prévost, autor, además de la famosa novela de Manón, de múltiples historias de viajes;¹² en esos libros, uno de los elementos sobresalientes de las aventuras son los naufragios, algunos en las costas de América; pero los habi-

⁸ Gueullette, *Les mil et une heures, contes péruviens*, 1733; anónimo, *Lettres d'un sauvage dépaysé à son correspondant en Amérique*, 1746; Madame de Graigny, *Lettres d'une péruvienne*, 1747; anónimo, *L'espion américain en Europe*, 1746; Mercier, *L'homme sauvage*, 1767; Marmontel, *Les incas*, 1773; apud *Dictionnaire des Lettres françaises Le Dix huitième siècle*. París, Librairie Arthème Fayard, 1960.

⁹ Véase el prólogo de Montesquieu, *L'esprit des lois* I (París, Garnier-Flammarion, 1979, pp. 115-117), donde expone la idea de que las leyes no pueden ser universales y cada pueblo tendrá el gobierno que corresponda a su naturaleza y clima.

¹⁰ Véase Marivaux, *Romans, suivis de récits, contes et nouvelles*. París, Gallimard, 1949.

¹¹ A Marivaux lo que le interesa es darse el placer de quitar las máscaras para ver con claridad.

¹² Probablemente se leen poco, salvo la *Historia de Cleveland*, cuyo protagonista es un hijo de Cromwell.

tantes de esos lugares, en general, pasan a segundo plano o bien son indígenas ya europeizados; lo mismo sucede con la desolada Luisiana donde muere Manón. La obra de Prévost ofrece más bien el testimonio de ciertas costumbres francesas de la época, por ejemplo: los cargamentos de reos y de niños huérfanos hacia las colonias americanas, etcétera, pero no da cabida a la reflexión sobre las diferencias entre seres humanos de diferentes latitudes. Esto puede explicarse, en parte, porque para los intelectuales franceses del XVIII era obvio que el otro, o los otros, formaban parte de su misma humanidad y se insertaban en el mero marco de la misma naturaleza. Así, Buffon pretenderá abarcar la naturaleza entera en su *Historia natural*, uno de cuyos volúmenes corresponde a la *Historia natural del hombre*,¹³ donde a partir de la sistematización de todas las noticias que pudo recabar, inicia de hecho una perspectiva antropológica; estudia al hombre como especie, con todas sus variedades raciales. Considera que las etnias exóticas difieren por el clima, la nutrición, la manera de vivir; y al clima, por ejemplo, se le puede achacar la fealdad y lentitud de algunos pueblos. América le plantea problemas para el desarrollo de la tesis del color de los indígenas, que deberían ser negros; lanza entonces la hipótesis de que la orografía diferente en una misma latitud provoca cambios en el aspecto de los hombres.

A pesar de que estudia a los otros como si fueran objetos, siempre subraya que la humanidad es una y se distingue de la animalidad por el uso de la razón. El pensamiento es la finalidad del hombre, dice, y es lo que le proporciona felicidad.

Rousseau, por su parte, sólo explota el mito del “buen salvaje”, bueno porque, naturalmente, le sirve en su intransigente lucha contra las imposturas de la vida social de los pretendidos civilizados.

En su novela *La nueva Eloísa* se alude a un viaje alrededor del mundo de su protagonista con el capitán inglés Anson,¹⁴ por lo que se puede deducir que recorrió las costas del Pacífico sur en búsqueda de la isla Juan Fernández. Pero en esa obra no interesa hablar de los habitantes de regiones alejadas, con los de París es suficiente para hacer el contraste con los buenos suizos... A veces Rousseau se ocupó de los no europeos, pero casi siempre de los que vivían en una zona que no pasara más allá de los límites del Atlántico, por ejemplo, en la “Segunda carta” de Emilio, los “barbarescos” son más humanos que los euro-

¹³ Véase Buffon, *Del hombre, escritos antropológicos*. Introd. y trad. de Angelina MARTÍN DEL CAMPO. México, FCE, 1986.

¹⁴ Juan Jacobo ROUSSEAU, “Segunda parte, carta XXV”, en *La Nouvelle Héloïse*. Paris, Garnier Freres, 1960, pp. 375-376.

peos.¹⁵ Pero Rousseau, cuando no habla directamente de él, cae en la misma concepción abstracta de ser humano que sus contemporáneos.

Voltaire es tal vez el que entre los letrados nos ofrece los ejemplos más relevantes de lo que los franceses pensaban de América, a pesar de que sus referencias sean puramente librescas. En el *Ensayo sobre las costumbres* parece desolarse por el atroz tratamiento dado a las poblaciones de Perú y de México después de la Conquista; también se condeue de la suerte de los esclavos negros enviados a América.

Creador del cuento filosófico, variante literaria en su lucha contra los abusos, prejuicios, lo absurdo del comportamiento humano, etcétera, desarrolla allí lo que aparece en sus obras, pero ahora con un estilo cómico inigualable. La anécdota muchas veces tiene como marco los viajes; pero no se trata sólo del europeo en viaje por comarcas lejanas, sino también del viaje de los habitantes de esos lugares, o bien de viajeros que vienen de más lejos, por ejemplo, de otros planetas. Todos consideran a Europa desde sus propios parámetros, que resultan ser ¡los del mismo Voltaire!, es decir, la presentación de un mundo absurdo que no obstante ayuda a clarificar cuál es la verdad del hombre. Pero da la impresión de que en gran parte de esas ficciones no se sale de París, y sólo se adapta el toque exótico a las situaciones francesas; digamos, *Babouc*, *Memnon*, *Zadig* ofrecen únicamente un oriente superficial, que se había vulgarizado a partir de la traducción de Galland de *Las mil y una noches*.¹⁶ Sin embargo, Voltaire logra a veces hacer presente la atmósfera exótica a través de detalles curiosos, particularidades étnicas, costumbres, comida, etcétera. Si en ocasiones parece burlarse de los indígenas de otras regiones, con la misma estrategia de los ilustrados también los defiende en otras, como cuando proclama que es muy del gusto de los hotentotes tener una particularidad física que asombraba a toda Europa.¹⁷

A continuación doy ejemplos concretos de su obra literaria: en la *Historia de Jenni* —ataque al ateísmo—, los personajes deambulan por las posesiones inglesas de América; en sus múltiples aventuras encuentran canibales, luego a un buen salvaje llamado Parouba que les confiesa su credo: es deísta como Voltaire y su deidad se llama Penn.

En *El ingenuo* se alude al norte de América, puesto que el personaje central es un hurón de Canadá. Cuando lo encuentran, unos franceses hacen el comen-

¹⁵ J. J. ROUSSEAU, "Emile et Sophie ou les solitaires", en *Oeuvres complètes*, tomo IV. Paris, Gallimard, 1960, p. 918.

¹⁶ Véase Jorge Luis BORGES, "Los traductores de las *Mil y una noches*", en *Historia de la eternidad*. Buenos Aires, Emecé, 1958.

¹⁷ Se trata de la ablación deliberada de un testículo. Véase Buffon, *op. cit.*

tario de que sus parientes perdidos en América probablemente fueron comidos por los iroqueses, luego se asombran de ver a un hurón tan bien educado y tan razonable. Éste les cuenta su vida en Huronia y les dice que allá tenía una novia llamada Abacaba y que mató a un algoquín que la cortejaba. Luego sus huéspedes empiezan a preguntarle cómo se dicen varias palabras francesas en hurón. Según nota del propio Voltaire, utiliza palabras verdaderamente huronas, como *trovander* que quiere decir “amor”.¹⁸ Después, sus huéspedes se dan cuenta de que no tiene barba, descubren que es un falso hurón que resulta ser su pariente.

En *Cándido* hay más referencias a América, aunque ésta sólo sea parte de la variedad de episodios en un viaje que parte de Westphalia a América y de ésta a Constantinopla.

Aunque Cándido no va a América del norte hace alusión a las posesiones francesas de Canadá. Los episodios americanos se desarrollan en gran parte en las colonias de España y son más bien pretexto para burlarse de todo lo que huele a español, por ejemplo, el ridículo nombre del gobernador de Buenos Aires, el del lindo bigotito, don Fernando de Ibarra y Figueroa y Mascarones, y Lampurdos y Souza, y etcétera. También hace críticas a otras colonias como en el pasaje de Surinam; allí ejemplifica el atroz código negro de las Antillas.

Voltaire creía que, para oídos franceses, con las sonoridades de los nombres que ponía a sus personajes exóticos bastaba para que se captara su esencia: pone el nombre de Cacambo a un razonable y fiel criado mestizo nacido en Tucumán y que habla peruano.

Un episodio burlesco se sitúa en la colonia paraguaya de los jesuitas. En el siguiente episodio (capítulo XVI) aparece un velado eco de Buffon cuando se refería a esos “cuarto de hombre”; se trata del pasaje en el que Cándido y su fiel Cacambo matan a unos monos que resultan ser los amantes de las muchachas a las que perseguían mordiéndoles las nalgas. Después encuentran a los salvajes orejones (¿parodia de patagones?), quienes, por más salvajes que fueran, pues además son caníbales, al escuchar las exhortaciones de Cacambo de que no se lo coman a él y a su amo, pues no eran jesuitas —se decía que los orejones encontraban su carne exquisita porque los jesuitas eran los únicos que salaban sus alimentos en esa región—, consideran que la explicación de Cacambo es muy razonable y le hacen caso. En los siguientes capítulos se sitúa el episodio central de El Dorado, país utópico que permite imprecisiones geográficas y en el que parecen encontrarse democratizadas ciertas costumbres francesas, por ejemplo, allí sí se puede abrazar y besar al rey en ambas mejillas. En ese paraíso todo está bien; pero Cándido se aburre, además le falta su

¹⁸ Voltaire, *Romans et contes*. París, Garnier Freres, 1960, p. 225.

novia; deciden, pues, regresar a Europa cargados con los tesoros de El Dorado. Ya antes, en el transcurso de una de sus terribles aventuras, el “razonable” Cacambo le había dicho a su amo: “Vea usted, este hemisferio no vale más que el otro, créame, regresemos a Europa lo más pronto posible”, declaración que, parecería, está suscrita en uno de los ataques pesimistas de Voltaire, quien, sin embargo, lleva a sus protagonistas a finalizar su viaje en un jardín de Turquía.

Tanta alusión a lo razonable, según la óptica europea, nos ilustra acerca de su obsesión, pero parece contradecir objetivamente lo que se sabe acerca de las categorías básicas de las culturas prehispánicas.¹⁹

Desgraciadamente, Voltaire, que tanto luchó contra los prejuicios, a veces se hace eco de ellos, aunque sea en son de burla. Por ejemplo, Pangloss, el maestro optimista, está tuerto debido al llamado “mal de América”.

Diderot, cuyas líneas de fuerza son los viajes de la mente por absolutamente todas las regiones sin censura alguna, parece ser uno de los pocos en que la objetividad, a pesar de su conocido entusiasmo, le impide caer en puntos de vista despreciativos o burlones respecto a otras costumbres; véase, si no, la serenidad con la que habla de los judíos de Holanda. Y en los casos en los que llega aludir a los habitantes de América —por ejemplo, en varias colaboraciones a la *Historia de las dos Indias*—, lo hace como estrategia para llevar agua a su molino y criticar la colonización o las instituciones europeas, incluso haciendo cambiar de tono al libro cuyo propósito era ser un manual del buen colonizador y que, gracias a él, pasa a ser una crítica de la colonización. En realidad, se ocupa poco del americano; pero cuando nombra a los indígenas de otros continentes, el lector puede sustituir unos por otros, como cuando quiere ponerse en la piel de los hotentotes y les hace una exhortación patética.²⁰ Destaco la actitud de Diderot, quien quiso practicar el juego de las diferencias luchando porque se respetaran; tal vez sea el único en el siglo que pone un acento de simpatía real por el otro, y en esto se parecería a Montaigne.²¹

Pero un ejemplo no literario resume tal vez la visión del público ilustrado del XVIII. Se trata de la ópera de Rameau: *Las indias galantes*, en la que aparecen sucesivamente el turco generoso, el perverso inca, los persas inofensivos y los salvajes enamorados; al final, todos se reconcilian y fuman la pipa de la

¹⁹ Véase Elsa Cecilia FROST, *Las categorías de la cultura mexicana*. México, UNAM, 1972.

²⁰ Elizabeth de FONTENAY, “Huyan, infelices hotentotes”, en *Diderot o el materialismo encantado*. Trad. de Angelina MARTÍN DEL CAMPO. México, FCE, 1988, pp. 122-134.

²¹ Cuando alude a la linda canción de la culebra: “Detente culebra, detente, a fin de que mi hermana copie de tus hermosos colores el modelo de un rico cordón que yo pueda ofrecer a mi amada...” Véase Montaigne, “Los caníbales”, libro 1, capítulo XXX, en *Ensayos escogidos*. Selecc. y pról. de Angelina MARTÍN DEL CAMPO. México, Trillas, 1987.

paz. Esto parece coincidir con la visión de los que creen que América es sólo un territorio folclórico que ofrece las oleadas de exotismo requeridas por los europeos, de tiempo en tiempo, para desaburrirse. En resumen, se vislumbra un racismo inconsciente y la incomprensión de las culturas que los ilustrados aparentemente alababan.²²

Ellos, excelentes intérpretes de la clase en ascenso, que expresan al mismo tiempo las aspiraciones liberales de cierta aristocracia, son, por un lado, enemigos de la colonización porque causa guerras; también están en contra de la emigración, porque debilita al colono, pero, en flagrante contradicción con su humanitarismo, son partidarios de tener colonias de plantaciones, por lo que admiten la esclavitud y la expulsión de las razas indígenas.

Si los naturalistas abrían el paso para futuros establecimientos, los que decidían viajar eran más bien comerciantes, por lo que se consideraban más importantes los productos que los habitantes. El humanismo toma, pues, fin ante el apetito de ganancia. Por eso, los indígenas contra los europeos, en general, y a los que llegaban a explotarlos, los consideraron como verdaderos "salvajés". Los únicos europeos que habían tenido la idea de llevar a los indígenas una concepción amable del mundo fueron los misioneros, pero a la cruz siempre le abrió el paso la espada.

En el siglo XVIII en el Nuevo Mundo ya se habían constituido comunidades europeas con una civilización común a la del otro lado del Atlántico, las que poco a poco empezaron a tomar conciencia de sus costumbres diferentes y de sus propios intereses, y gracias a las enseñanzas de los ilustrados empezaron a reforzar sus tendencias hacia la emancipación. Por eso, para muchos habitantes de América si fue más importante el otro, el francés del siglo XVIII que le había enseñado a liberarse; ya sólo quedaba poner en práctica y adaptar a su propia circunstancia esa posibilidad.

²² En un entusiasmo convencional que continúa hoy en día, pero que deliberadamente ignora la realidad del otro.

Carl Friedrich Philipp von Martius, *Frey Apollonio*.
Novela del Brasil, vivida y contada por Hartoman

Marlene RALL
Universidad Nacional Autónoma de México

Carl Friedrich Philipp von Martius (1794-1868), hijo de un boticario de Erlangen, estudió medicina en su ciudad natal entre 1810 y 1814, y empezó su vida profesional como adjunto en la Academia Bávara de las Ciencias y como asistente del director del Jardín Botánico de Munich. En compañía del zoólogo Johann Baptist von Spix emprendió, entre 1817 y 1820, un viaje de exploración por Brasil. De regreso en Munich, ocupó los cargos de conservador del Jardín Botánico y de catedrático de botánica. Martius adquirió reputación como científico y explorador gracias a su vasta obra sobre botánica, etnografía y estudios lingüísticos de las poblaciones indígenas del Brasil; y es a raíz de ella, ante todo el *Viaje por el Brasil 1817-1820*, escrito junto con Spix, que no se le ha olvidado hasta ahora. Sin embargo, causó sensación el hecho de que, en 1990, el germanista Erwin Theodor Rosenthal, de la Universidad de San Paulo, encontrara en la Biblioteca Estatal de Baviera, entre las obras póstumas, el manuscrito de una novela escrita en 1831; porque si bien se le conocía como autor de unos cuantos poemas románticos, la novela había permanecido escondida por casi ciento sesenta años y, como apunta Rosenthal, ahora resulta ser la primera novela brasileña.

Martius tenía veintitrés años cuando empezó el viaje por el Brasil que lo marcó decisivamente y lo iba a ocupar toda la vida.

En 1815, Europa se había liberado de Napoleón Bonaparte y estaba negociando su orden territorial, durante el Congreso de Viena. Alemania, dividida en un sinnúmero de reinos, principados, condados, ciudades libres, sólo existía como idea en la cabeza de los románticos, estudiantes y bardos que se reunían en los tiempos de la restauración, anhelando una sociedad justa y unida. Los países latinoamericanos estaban luchando por su independencia. En Brasil reinaba el emperador Pedro I, quien, en 1822, proclamaría la independencia de Portugal.

Europa seguía enviando, en aquellos años, barcos y exploradores alrededor del mundo para conocer, explotar y, a veces también, comprender las tierras y

gentes ignotas. Sir John Franklin dirigió una expedición para buscar el pasaje noroeste. El también botánico y poeta, autor del inmortal *Peter Schlemihl*, Adelbert von Chamisso, fue el científico del bergantín ruso *Rurik*, que dio la vuelta al mundo entre 1815 y 1818. En su reportaje, publicado en 1836, menciona, en el capítulo sobre Brasil, a Martius como uno de los grandes botánicos.

Martius concluye su novela *Frey Apollonio* en 1831, a once años del viaje, pero no piensa en publicarla, sino que en el prefacio la dedica a “los amigos que leerán este relato en manuscrito”. Explica que la novela está basada en sucesos reales; que él mismo había conocido a los protagonistas y compartido una parte de su vida o los escuchó contarla. En cuanto a sus añadiduras, en la página uno afirma: “son reflexiones sobre algunas situaciones y la descripción de una naturaleza original. Tan grande e impresionante fue el efecto causado en el alma del joven observador que el canoso agradecido tiene que atribuirle un poder mágico, el poder de rejuvenecer”.^{*} Y continúa que “la imagen de la humanidad americana ofrece sosiego y consuelo, sobre todo para los alemanes en su dolor por la patria”.¹

Rosenthal sospecha que Martius no quiso arriesgar su reputación de científico serio y reconocido con la publicación de una novela. (¿Acaso reinaban ya en aquel entonces los clichés acerca de la psicología de los pueblos, de acuerdo con los cuales el francés escribe un libro de amor, el americano un tratado sobre sacar provecho y el alemán diez tomos de reflexiones preliminares a una teoría de su objeto de estudio?)

Por otra parte, bien podría interpretarse como autobiográfica la promesa que Frey Apollonio toma a Hartoman como una condición previa a sus confesiones: de no contar a nadie lo que iba a escuchar, antes de tener la absoluta seguridad de que el monje hubiera dejado de respirar. En cambio, después tendría la obligación de hablar del viejo Apollonio “que en la frescas tierras de las selvas brasileñas duerme el largo sueño”.² Así, la promesa pudiera interpretarse como motivo para escribir la novela.

* La traducción de las citas es mía.

¹ “Was ich selbst hinzugehan, sind Reflexionen über gewisse Zustände, und Schilderungen einer eigenthümlichen Natur. So grob und eindrucksvoll hat diese auf die Seele des jugendlichen Betrachters gewirkt, dab ihr der ergrauende Mann dankbar eine Wunderkraft zuschreiben muß, die Kraft zu verjüngen! Beruhigend aber und tröstend erscheint das Bild der americanischen Menschheit, zumal dem Deutschen in seinen Schmerzen un das Vaterland [...]”

² (Carl Friedrich Philipp von MARTIUS, *Frey Apollonio*, manuscrito, p. 48) “[...] der, entfernt von Euch und vom eigenen Vaterlande, in dem kühlen Boden brasilianischer Urwälder den langen Schlaf schläft”.

Martius firma el prefacio con el anagrama Suitram, llama al narrador Hartoman y cuenta alternando entre primera y tercera persona, recurso estilístico muy romántico y muy moderno a la vez, que permite cambios de perspectiva muy interesantes. Es obvio que el viaje de Martius constituye el marco del relato; es el viaje del explorador alemán acompañado del italiano Ricardo, quien conoce la región, y dentro de este marco el viaje de misiones de Frey Apollonio en compañía de su joven amigo Hartoman. La otra trama la constituyen las confesiones de Frey Apollonio, descendiente de una familia portuguesa de abolengo, cuya vida con sus complicadas peripecias en los diferentes países y religiones del levante recuerda la trama de "Nathan el sabio" de Lessing, sólo que aquí es la fe cristiana la única considerada como redentora.

Es interesante observar los retratos del científico y entusiasta exaltado alemán, del santo portugués, del italiano pragmático y burlón, de los taimados exjesuitas españoles: todos aparecen como europeos, Martius no insiste en las fronteras políticas. Cabe destacar, asimismo, la conciencia ecológica patente en toda la obra, la preocupación por los estragos que la civilización humana causa en la naturaleza, tema de innegable actualidad para los lectores del fin del milenio.

Pero de especial interés resulta analizar el encuentro del viajero bávaro con Brasil y los "americanos", como Martius llama a los indígenas. Martius vive en plena época del romanticismo y su novela refleja el tono exaltado, los enredos, la preocupación por la naturaleza, el fervor religioso del romanticismo alemán. Con todo, sus motivos parecen inspirarse en modelos de la narrativa francesa: la imagen del buen salvaje, la crítica de la civilización, el tedio para con Europa recuerdan el exotismo francés, recuerdan *Atala*, *René*, *Paul et Virginie* y, por supuesto, a Jean-Jacques Rousseau, "el poeta del paraíso".³ Sin embargo, el protagonista Hartoman sólo en raras ocasiones encuentra a este "hombre natural" evocado por Rousseau: una vez cuando escribe las escenas observadas en una familia de indios,⁴ la otra, ya de salida de Brasil y con ansias de volver a ver su tierra, lo cree ver en una isla poblada de mestizos.⁵

En la introducción a la edición brasileña de *Viaje por el Brasil* Herbert Baldus afirma que Martius habría sido un "óptimo sistematizador" y un "pésimo psicólogo", quien al hablar de la mentalidad de los indígenas se habría arriesgado en las generalizaciones más absurdas, y eso que nunca, según Baldus, había pasado un tiempo prolongado en una comunidad indígena independiente, libre de la influencia de los blancos. Este reproche podría refutarse en caso de

³ C. F. P. von MARTIUS, *op. cit.*, pp. 60, 79, 148.

⁴ *Ibid.*, pp. 105 y ss.

⁵ *Ibid.*, p. 147.

que la novela se revelara como auténticamente autobiográfica; habrá que esperar el cotejo con los diarios y cartas de Martius de los mismos años. En todo caso, la novela constituye un valioso complemento a los trabajos científicos de Martius y conserva, de manera sorprendentemente fiel, las distintas perspectivas de los protagonistas. Al principio del viaje, le presta la voz a un anciano “rojo” que no sabe decirles su edad a la manera de los blancos. Y lanza un contraataque alegando que “el tiempo no hace nada; todo depende del hombre, de su vida y de cómo nacieron”.⁶ Según el anciano, los niños rojos son como los blancos:

[...] corren de un lado a otro, y no tienen paz, siempre quieren tener y comer y hablar y gritar, como si quisieran bajar la luna y las estrellas —y ¿para qué?— ni ellos saben para qué. Pero los blancos son siempre así, no pueden descansar, siempre quieren más. [...] Los blancos son siempre como los niños. Pero cuando ya no se desaforan tanto y empiezan a calmarse, es la señal de que ya no van a vivir mucho. De verdad que sois bastante necios.⁷

Hartoman llega al Nuevo Mundo con muchos prejuicios; es convencido de que “estos hombres de buen natural de un círculo de una vida tan uniforme, tan espiritualmente pobre nunca podrán elevarse a un estado superior”,⁸ por lo cual se merece una seria reprimenda por parte del misionero, y escarnio y franca oposición del italiano contra “su juicio fresco”:

[...] estas observaciones sentimentales que, desde mi punto de vista, parecen casi blasfemias. [...] permítame, mi querido y joven amigo, que yo desapruebe como una gran debilidad, si usted aún ahora, después de varios meses en contacto con la especie humana autóctona de

⁶ *Ibid.*, p. 14.

⁷ “Die Zeit thut daher nichts; es kommt auf den Menschen an, auf ihre Leben, das Blut und wie sie eben gebohren worden. [...] Wenn die Rothen Kinder und noch nicht gescheidt sind, so laufen sie hin und her, und haben keine Ruhe, wollen immer haben und essen, und reden und schreien, als wollten sie Mond und Sterne herunterrufen, 1 —und wozu ist es?— sie wissen selbst nicht wozu! So aber sind die Weißen immer, sie können nicht ruhen, immer wollen sie mehr. [...] So sind die Weißen immer wie Kinder. Wenn sie sich aber nicht mehr so wild herumtreiben und endlich einmal ruhig werden —da ists ein Zeichen, dab sie nicht mehr lange leben werden. Wahrlich, ihr seyd thöricht genug”.

⁸ (C. F. P. von MARTIUS, *op. cit.*, p. 107) “[...] daß diese gutartigen Menschen aus dem Kreiße eines so einförmigen, geistig armen Lebens sich nimmermehr in einen höheren Zustand erheben können”.

América, sigue midiendo a estos hombres rojos con la horma de sus ideas y sentimientos europeos [...] ⁹

En la novela se plasma un evidente desarrollo de la imagen que Hartoman tiene de los indios. Llega con la visión del hombre natural a la manera de Rousseau, visión percibida en “el baile, teatro y ópera de su patria”.¹⁰ Esta imagen se desvanece ante la realidad y cede por lo pronto a un símil: “La humanidad americana me parece como una ruina gigantesca”.¹¹ Como consecuencia de las amonestaciones de Frey Apollonio y de Ricardo, Hartoman se compromete ante sí mismo a ser “un observador imparcial de la vida familiar”.¹² Y en las conclusiones constata “con una dulce satisfacción que ahora dirigirá una mirada más madura a esta gran pintura de la naturaleza. Lo que gané ante todo es el respeto de una humanidad que antes me parecía como un tropel abyecto de miserables”. Admite que “aquella imagen fantástica del indio americano, nacida de mi imaginación exaltada, recibe ahora otro significado”. Concluye con énfasis que “el hombre es [...] el mismo en todas partes, tanto en el alma como en el espíritu”, y confiesa su “más cálido amor por *todos* los hombres cualquiera que fuese el color de su piel”.¹³

La imagen de América Latina y de los latinoamericanos se ha pintado y descrito en Alemania prácticamente sin conocimiento alguno del objeto. Gustav Siebenmann enlistó diez imago-tipos básicos que se observan en la literatura de lengua alemana desde que los europeos tienen conocimiento del para ellos nuevo continente:

⁹ (C. F. P. von MARTIUS, *op. cit.*, p. 108) “[...] lassen Sie mich Ihnen heute ein für allemal auf diese schwernüthigen Betrachtungen antworten, die mir, von meinem Standpuncte fast wie eine Blasphemie vorkommen. [...] Dagegen erlauben Sie mir, mein lieber junger Freund, dab ich es als eine grobe Schwäche mißbillige, wenn Sie auch jetzt, nach mehrmonatlichem Umgange mit den Urgeschlechtern Americas immer noch den Maßstab Ihrer europäischen Gedanken und Empfindungen an diese rothen Menschen legen [...]”

¹⁰ “So habe ich auch den Wilden in Balleten, in Schauspielen und Opem zu Hause oft genug darstellen sehen”.

¹¹ (C. F. P. von MARTIUS, *op. cit.*, p. 60) “Die americanische Menschheit kommt mir vor, wie eine gewaltige Ruine”.

¹² C. F. P. von MARTIUS, *op. cit.*, p. 111.

¹³ (*Ibid.*, p. 146) “[...] und er sagte sich mit einer sanften Befriedigung, daß er jetzt reifere Blicke auf dieß grobe Naturgemälde richten könne. Was ich vor Allem gewonnen, ist die Achtung vor einer Menschheit, die mir sonst nur wie ein verworfener Haufe von Unglücklichen erschienen war. Ja, der Mensch ist nicht blos überall derselbe an Gemüth und Geist; überall ist er auch organisiert für sein Glück. [...] In der That, ein hoher Gewinn, ein wahrer Segen ist meine höhere Achtung, darum meine wärmere Liebe zu *allen* Menschen, wie immer ihre Haut gefärbt sey!”

1. La proyección de mitos de la antigüedad y de la biblia en el Nuevo Mundo.
2. América como emplazamiento de la utopía.
3. La leyenda negra, campaña europea contra España y sus conquistas.
4. América como Eldorado, bonanza de riquezas inconmensurables.
5. América como continente de la barbarie, del canibalismo y de la naturaleza degradada.
6. América como región exótica, de la naturaleza indomada, marcada por la anchura y la soledad.
7. El buen salvaje, con la variante de las Amazonas.
8. Los americanos como seres humanos mejores que los europeos degenerados.
9. América como continente explotado por los europeos y el capitalismo, teoría de la dependencia y Tercer Mundo.
10. El concepto antropológico de la alteridad.¹⁴

Obviamente, los dos últimos imagotipos son posteriores a la época que tratamos aquí. Y hay que hacer hincapié en el hecho de que la tradición alemana se ha ido forjando durante dos siglos prácticamente sin conocimiento alguno del objeto. Viajeros como Humboldt, Martius, Mühlenpfordt eran pioneros al observar la realidad antes de aventurar afirmaciones sobre las culturas ajenas, aunque ni ellos se salvan por completo de las imágenes prefabricadas, tarea inalcanzable para cualquier mente humana.

Es cierto que Martius reproduce un buen número de estereotipos legados por la tradición europea. Sin embargo, en la novela *Frey Apollonio* se aprecia una visión más amplia, más matizada que pone en tela de juicio las imágenes fijas y que sostiene el principio de la igualdad de todos los hombres. Esta novela recién descubierta enriquece el cuadro de los testimonios literarios sobre América, escritos en alemán. Y sin duda que, de ahora en adelante, habrá que tomar en cuenta a Martius a un lado de escritores viajeros como Sealsfield, Gerstäcker y Georg von Weerth.

¹⁴Gustav SIEBENMANN, "Methodisches zur Bildforschung", en G. SIEBENMANN y Hans-Joachim KÖNING, comps., *Das Bild Lateinamerikas im deutschen Sprachraum*, p. 17.

Bibliografía

- CHAMISSO, Adelbert von, *Reise um die Welt mit der Romanzoffischen Entdeckungs-Expedition in den Jahren 1815-18 auf der Brigg Rurik, Kapitän Otto von Kotzebue*. Erster Theil. Tagebuch. Weidmannsche Buchhandlung, Leipzig, 1836. p. 74.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo, "El hombre natural", en G. DÍAZ-PLAJA, *Introducción al estudio del romanticismo español*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1953. pp. 117-140. (Col. Austral, I 147)
- MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von, *Frey Apollonio. Roman aus Brasilien, erlebt und erzählt von Hartoman*. Nach der handschriftlichen Urschrift von 1831, mit einem einführenden Vorwort zu Autor und Auffindung des Manuskripts versehen und mit zahlreichen Anmerkungen und Erklärungen zum Text herausgegeben von Erwin Theodor Rosenthal. Berlin, Reimer, 1992. XXII+159 pp.
- SIEBENMANN, Gustav, "Das Lateinamerikabild in Texten der deutschsprachigen Literatur", en G. SIEBENMANN y H.-J. KÖNIG, comps., *Das Bild Lateinamerikas im deutschen Sprachraum*. 1992.
- SIEBENMANN, Gustav, "Methodisches zur Bildforschung", en G. SIEBENMANN y H.-J. KÖNIG, comps., *Das Bild Lateinamerikas im deutschen Sprachraum*. 1992.
- SIEBENMANN, Gustav y Hans-Joachim KÖNIG, comps., *Das Bild Lateinamerikas im deutschen Sprachraum*. 1992. Ein Arbeitsgespräch an der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, 15. -17. März. Tübinga, Niemeyer, 1989.
- SPIX, Johann Baptist von y C. F. P. von MARTIUS, *Viagem pelo Brasil 1817-1820. Excertos e Ilustrações*. Intr. de Herbert Baldus. San Paulo, Melhoramentos, 1968.

Los hijos de Moctezuma: ignorancia y prejuicio en las novelas inglesas de aventura del siglo XIX

Nair María ANAYA FERREIRA
Universidad Nacional Autónoma de México

Es casi lugar común la noción crítico-teórica de que el uso de la “Otridad” en la literatura desempeña un papel primordial en el proceso de formación y reafirmación de valores y creencias dentro de la sociedad que escribe sobre ese “Otro”. Mucho se ha escrito sobre la forma en que los países europeos llevaron a cabo una apropiación económica, cultural e ideológica de las regiones colonizadas mediante, entre otras cosas, el uso de la lengua y de la representación. En un fenómeno que se aplica a casi todos los países colonizados, el colonizador representó al colonizado como una entidad transparente e inmune al cambio, de tal manera que este último quedó fijado como un pueblo sin historia objetiva —o con una historia “reducible”— y por tanto sólo sujeto a las transformaciones que le venían del exterior, precisamente de las estructuras coloniales.

Así, dentro de la literatura colonialista, se da un proceso dialéctico en el que la realidad ficcional —situada en un mundo extraño— es, por definición, algo ajeno a la identidad colectiva de la metrópoli, de tal forma que existe una conciencia definitiva sobre lo “Otro”, sobre ese lugar y esas costumbres diferentes, y esto, a su vez, ayuda a la sociedad “receptora” a definirse a sí misma. Al mitificar la cultura ajena, la sociedad receptora se mitifica a sí misma. Este fenómeno se ve reforzado por la publicación, aceptación y canonización de las obras literarias, pues esto recrea y perpetúa ciertas imágenes —tanto del “Uno” como del “Otro”— que llegan a constituir identidades sociales y, en última instancia, dominan percepciones individuales y colectivas tanto de la cultura propia como de la extraña.

Durante el siglo XIX, la novela de aventuras constituyó un medio fundamental para dar rienda suelta al mito que generó y apoyó la ideología del imperialismo inglés, pues articuló tres actitudes importantísimas: la de la ética de la superación, la de la libertad y la noción idealista y paternalista de la obligación moral del imperio británico hacia las razas “inferiores”. Estas actitudes se constituyeron, como sugiere Martin Green, en valores hegemónicos (en religión, en comercio y en política, la libertad y la ética se tradujeron, por supues-

to, en el protestantismo, el capitalismo y las formas republicanas o monarquías constitucionales de gobierno, respectivamente), y la forma en que éstas se manifiestan en las novelas de aventura varía según el país y el periodo histórico escogidos por los autores.¹ Así, en el caso de México y América Latina, hay dos temas preferidos por los novelistas ingleses: el de la Conquista y el de las interminables revoluciones después de la Independencia, temas que, definitivamente, permiten el desarrollo del joven héroe inglés en un ambiente exótico y propenso a la corrupción.

Aunque la Conquista ya había sido tratada por autores ingleses en los siglos XVII y XVIII, adquirió una nueva dimensión durante el siglo XIX gracias a la famosísima obra de William Hickling Prescott: *History of the Conquest of Mexico*, publicada en 1843. En este artículo analizaré cómo el libro de Prescott proporcionó las bases históricas para las novelas de aventura situadas en nuestro país y exploraré la forma en que contribuyó así a legitimar el establecimiento de la imagen cultural de los mexicanos como un pueblo derrotado, violento y corrupto.

Es bien sabido que, desde su publicación, *History of the Conquest of Mexico* fue reconocida como una de las obras más sobresalientes en la literatura histórica. Prescott fue el primero en emplear todos los manuscritos y fuentes impresas sobre el México antiguo y la Conquista que se hallaban disponibles en esa época. Esto le dio a su *History* un aire de imparcialidad escolástica y científica que legitimó el tremendo prejuicio antiindio que la sostiene. La noción que Prescott tenía de la historia estaba definida por una creencia romántica en el progreso y la providencia, y la representación misma de su historia se caracteriza por criterios y convenciones románticos tales como paisajes sublimes, escenarios pintorescos y una narrativa con cualidades dramáticas.

En *History as Romantic Art*, David Levin explora cómo Prescott y algunos de sus contemporáneos estadounidenses (Francis Parkman, George Brancroft y John Lothrop Motley) consideraban la historia como una marcha continua del progreso humano y que éste, a su vez, había sido diseñado por una "Providencia" que había establecido y regulado las leyes morales del mundo.² Los avances más significativos en la historia fueron posibles gracias al triunfo de principios "morales" como el Cristianismo, la Democracia y la Libertad, por lo que una nación debía su triunfo a su adhesión a algún principio "progresista" que, en turno, armonizaba con la ley natural. El deber del historiador, por

¹ Martin GREEN, *Dreams of Adventure, Deeds of Empire*. Londres, Routledge and Kegan Paul, 1980, p. 28.

² Véase David LEVIN, *History as Romantic Art*. Stanford, Stanford University Press, 1959.

tanto, era organizar acontecimientos que, al menos en apariencia, estuvieran desconectados y, después de reconocer la continuidad de la historia, identificar y transmitir el "espíritu" del periodo y lugar que estaban describiendo. Para lograr esto, el historiador debía tomar el punto de vista de la nación que representara, en un momento determinado, la ley moral y natural, y que condujera la marcha ascendente de la humanidad. El interés didáctico y literario del historiador era, pues, analizar y asentar los motivos, la ética y los resultados del comportamiento tanto de los agentes "progresistas" como los de los "malvados".

El método ideal para expresar este drama moral consistía en incorporar estos principios en personajes de carne y hueso —en lugar de concentrarse en un concepto abstracto de "nación"— que actuaban como los agentes del "espíritu" de su pueblo. Una caracterización bien lograda era, por tanto, fundamental para mantener el interés dramático; como escribió Prescott: "Above all, keep *character* & especially the pervading, dominant character of the hero in view. Omit no act or word of this that can illustrate it. Interest is created out of character. All other interest is not only inferior in kind, but in degree".³

Según Levin, Prescott concebía los acontecimientos históricos en términos pictóricos, de tal forma que al delinear el retrato de un personaje, se revelaba el carácter esencial de su sujeto de estudio. Explotaba el uso de "tipos" —representantes ideales de un grupo—, y esto le permitía, por un lado, hacer generalizaciones sobre el "carácter" nacional y, por otro, personalizar a los individuos con objeto de que los lectores pudieran entender con facilidad. Este método le resultaba conveniente, además, por otras dos razones. Cuando una figura histórica poseía las características adecuadas para lograr el efecto moral que Prescott deseaba, éste sólo necesitaba presentarla como un tipo ideal, pues, de hecho, las convenciones de la tradición exótica le permitían identificar el tipo al que "pertenecía" el personaje en turno. En segundo lugar, aun cuando el personaje estuviera completamente idealizado, su historicidad —es decir, el que tuviera un nombre histórico, que sus acciones estuvieran relacionadas con lugares y fechas específicas y que los acontecimientos hubieran ocurrido "realmente"— lo individualizaba a final de cuentas.

Como se puede ver, resulta difícil establecer la frontera entre historia y romance, pero lo que resulta más significativo es que para Prescott no era

³ Citado por D. LEVIN, *op. cit.*, p. 10. "Sobre todo hay que mantener el *carácter*, en especial el carácter predominante del héroe en cuestión. No se debe omitir ningún acto o palabra que pueda ilustrarlo. El interés se crea a partir del carácter. Cualquier otro tipo de interés resulta inferior tanto en esencia como en grado". (A no ser que se indique lo contrario todas las traducciones son mías.)

necesario marcar la división, pues, por lo general, los sujetos que escogía se adaptaban bien a sus intereses históricos y literarios. Veamos cuál era su concepción inicial de la *History of the Conquest of Mexico*:

In short, the true way of conceiving the subject is, not as a philosophical theme, but as an *epic in prose*, a romance of chivalry; as romantic and as chivalrous as any which Boiardo or Ariosto ever fabled, —and almost as marvellous; and which, while it combines all the picturesque features of the romantic school, is borne onward on a tide of destiny, like that which broods over the fictions of the Grecian poets; —for surely there is nothing in the compass of Grecian epic or tragic fable, in which the resistless march of *destiny* is more discernible, than in the sad fortunes of the dynasty of Montezuma, —it is, without doubt, the most poetic subject ever offered to the pen of the historian. Is it, for that reason, the best? At all events, being the most poetic, it must be regarded from this point of view, to be treated with full effect.⁴

Esta noción de la historia nos es útil para explicar tanto las virtudes como los defectos de la obra de Prescott. Por un lado, Prescott encontró en la Conquista de México el tema ideal para su talento individual y para sus intereses como historiador. Las convenciones románticas de su tiempo y sus propias limitaciones artísticas —como, por ejemplo, su falta de capacidad para retratar las complejidades de carácter o para acentuar la precisión en el detalle— exigían un tema grandioso que le permitiera concentrarse en escenas espectaculares o en una dimensión más amplia del carácter “nacional”.

En este sentido, *History of the Conquest of Mexico* puede considerarse como una obra de arte magistral que fundamenta su éxito en una excelente organización del material. Prescott logra mantener el interés, que para él era fundamen-

⁴ Citado en Lewis HANKE, ed., *History of Latin American Civilization Sources and Interpretations*. Londres, Methuen, 1969, vol. 1, p. 518. “En breve, la verdadera forma de concebir al sujeto no es como un tema filosófico sino como una *epopeya en prosa*, un romance de caballería; tan romántico y caballeresco como cualquiera que haya inventado Boiardo o Ariosto, y casi tan maravilloso; y que a la vez que combine todos los aspectos pintorescos de la escuela romántica, avance con la corriente del destino, como la que se cierne sobre las tramas de los poetas griegos; pues, seguramente, no existe nada en el rango de la epopeya griega o de la fábula trágica, en donde la marcha irresistible del destino sea más perceptible, como las tristes fortunas de la dinastía de Montezuma. Éste es, sin duda, el tema más poético que se haya ofrecido a la pluma del historiador. ¿Será, por esta razón, el mejor? De todos modos, por ser el más poético, se debe considerar desde este punto de vista para aprovecharlo en su totalidad”.

tal, por medio de la unión de tema y estructura: para él, las diferencias centrales entre las culturas azteca y española eran diferencias de carácter, liderazgo y religión, y la organización de la obra —que fue planeada como un estudio en contrastes dramáticos— hace resaltar en cada nivel algunos aspectos de estas distinciones. Según Levin, para Prescott la trama de su narrativa, que planeó con todo detalle, debía servir de apoyo para una serie de oposiciones que ahora consideraríamos simplistas: la ruina inevitable de un imperio opulento, pero en esencia bárbaro por sus defectos morales inherentes; el triunfo de la civilización sobre la semicivilización, y del Cristianismo (aunque sus representantes, en este caso, distaran de ser perfectos) sobre el canibalismo; la victoria del “genio”, “constancia” y hábil liderazgo de Cortés sobre la “pusilanimidad” y “vacilación” de Moctezuma, y después sobre la devoción noble, si bien salvaje, que Cuahuétlémoc mostró por una causa perdida.⁵

Sin embargo, lo que también emerge del proyecto de Prescott es precisamente su mayor defecto. El uso de convenciones románticas que determinan los tipos y papeles asignados a los españoles y a los indios lo conduce a una serie de distorsiones históricas y psicológicas, distorsiones que, a su vez, quedan reforzadas por la ausencia de un intento genuino por penetrar y comprender la mentalidad y la sociedad de los aztecas. El hecho de que se concentra en el drama y el color de la superficie, en lugar de realizar un análisis serio, y de que carece de capacidad para articular los complejos motivos históricos y psicológicos de los dos grupos de personajes, esconde una incapacidad aún mayor para alcanzar una interpretación profunda de los acontecimientos, pues los considera en relación con los principios “progresistas” que determinaban su criterio para evaluar a los hombres, a las instituciones y a las naciones, y que definían sus nociones sobre la herencia racial, la democracia e, incluso, el espíritu de un país.

Por consiguiente, en el primer libro la visión general de la cultura azteca tiene por objeto establecer una atmósfera romántica, así como las bases morales que justifican la Conquista. A pesar de lo que Prescott consideraba como la *pompa oriental* de los aztecas y de sus avances en muchas de las artes sociales y mecánicas, para él los mexicanos eran una raza corrupta cuyos defectos morales —surgidos de un ciego fanatismo religioso y manifestados mediante los sacrificios humanos y el canibalismo— justificaban con creces su conquista. Por tanto, era sólo natural que los españoles (como representantes de la “civilización”) fueran los instrumentos de la Providencia y el progreso para la destrucción de esta cultura “malévola”. La dramatización y el punto de vista narrativo de Prescott ponen de relieve la interacción entre carácter y destino,

⁵ D. LEVIN, *op. cit.*, p. 164.

así que Prescott —y en consecuencia sus lectores contemporáneos— se identifica por lo general con Hernán Cortés y los españoles aun cuando para él la avaricia, la intolerancia y el orgullo de éstos también los condenaron a convertirse en un país “retrasado”. La unidad narrativa se logra mediante contrastes dramáticos entre los españoles y los indios: en un extremo, Cortés representa la virtud progresista, mientras que en el otro, Cuauhtémoc (Guatemozin) representa la virtud salvaje; el resto de los personajes quedan en medio y se acercan gradualmente al elemento del centro, la corrupción, representada por los sacerdotes aztecas y los españoles más avariciosos y arteros. De este modo, en su presentación del enfrentamiento, Prescott puede mantener cierta distancia narrativa y dramática.

Siguiendo de cerca la cronología histórica, Prescott se concentra en el resolute liderazgo de Cortés, cuyas habilidades políticas y orientación religiosa le ayudan a capitalizar sobre la débil base “moral” del imperio azteca.⁶ Su sabiduría y determinación contrastan con el miedo, renuencia y debilidad de Moctezuma, quien, según Prescott, personifica la corrupción y decadencia de su pueblo. Las simpatías del punto de vista narrativo quedan establecidas abiertamente. Al principio, los indios aparecen como salvajes nobles y buenos cuyas virtudes principales son el valor, la resistencia y un fuerte sentido de lealtad tribal, pero con cada ataque español, el salvajismo triunfa sobre su refinamiento. La presentación global se logra a través de una serie de oposiciones y cambios dramáticos en el tono narrativo después de cada acción importante: crueles y feroces en las escenas de batallas, los indios aparecen en su peor forma durante los sacrificios rituales; sin embargo, cuando se lleva a cabo la batalla decisiva y la acción se acerca a su fin, simplemente quedan sentimentalizados como una raza “vencida”. La narración se concentra en la debilidad y sufrimiento de éstos y, para las batallas finales, su pasividad es tal que ya no pueden ni resistir, su fiereza se transforma en una patética expresión de impotencia.

Algunos de los conceptos que sirven de fundamento a la versión de Prescott sobre la cultura azteca y la Conquista no eran nuevos. En *Madoc*, poema épico de Robert Southey, publicado en 1805, existe también una contradicción entre la imagen de los aztecas salvajes buenos y sus horripilantes prácticas rituales, pero lo más interesante es que Southey anticipa, en forma un tanto ahistórica,

⁶ En su capítulo “El Virreinato” (*La historia mínima de México*. México, El Colegio de México, 1973), la doctora Alejandra Moreno Toscano confirma este punto. Según ella, la figura del conquistador dominó el siglo XVI porque las mejores historias de la Conquista fueron escritas por historiadores de la escuela romántica, quienes veían en él al modelo que combinaba los atributos individuales de acción, fuerza de voluntad y triunfo sobre la adversidad.

la idea de que la conquista de una nación idólatra está plenamente justificada. En este poema, un príncipe galés, Madoc, abandona su patria, que se encuentra en guerra civil, y llega a América, a Aztlán en concreto, antes de que los aztecas inicien su peregrinar a Tenochtitlan. Como es de esperarse, Madoc se convierte en su líder, detiene sus prácticas salvajes y los convierte al cristianismo. Sólo unos cuantos deciden mantener su antigua fe. Dirigidos por el jefe Yuhidhithon pelean contra el grupo de Madoc y caen derrotados, por lo que tienen que escapar:

So in the land
 Madoc was left sole Lord; and far away
 Yuhidhithon led forth the Aztecs,
 To spread in other lands Mexitli's name,
 And rear a mightier empire, and set up
 Again their foul idolatry; till Heaven,
 Making blind Zeal and bloody Avarice
 Its ministers of vengeance, sent among them
 The heroic Spaniard's unrelenting sword.⁷

Lo que hace única la historia de Prescott es la forma en que en una sola obra monumental captó casi todo el conjunto de creencias y actitudes que caracterizaron la idea que la sociedad "occidental" tenía de sí misma y de los pueblos "no-occidentales". La publicación de *History of the Conquest of Mexico* en 1843 coincide con un periodo en el que se incrementaba el interés europeo por los países "exóticos", y el éxito inmediato de la obra de Prescott dio validez a una imagen distorsionada, en esencia, de las civilizaciones americanas. Este punto de vista no puede atribuirse sólo a Prescott, por supuesto, pero lo que sí puede establecerse con claridad es que el concepto que él materializó llegó a adquirir la estatura de un mito que funciona como principio ordenador en un gran número de obras literarias inglesas que tratan no sólo sobre México sino sobre América Latina en general. De hecho, autores como Haggard, Henty, Lawrence e, incluso, Lowry, se basan en la obra de Prescott para su propia mitificación de la realidad mexicana y, al hacerlo, la legitiman.

⁷ Robert SOUTHEY, *Madoc*. Londres, 1805, 2a. parte, XXVII, p. 449. "Así en la Tierra / Madoc quedó como solo Señor; y lejos / condujo Yuhidhithon a los aztecas, / a difundir el nombre de Mexitli en otras tierras, / y a erigir un imperio más poderoso, y a establecer / de nuevo su inmunda idolatría; hasta que el Cielo, / haciendo del Fervor ciego y de la sanguinaria Avaricia / sus ministros de la venganza, envió a su seno / la espada implacable de los heroicos españoles".

La forma misma de la historia de Prescott —con su énfasis, como ya dije, en lo pintoresco, con sus continuos contrastes entre lo esplendoroso y lo horripilante, entre la civilización y el primitivismo, con sus motivos épicos y exóticos y con sus principios progresistas— permitió que fuera asimilada con facilidad a la novela de aventura, un género muy popular en Inglaterra en la segunda mitad del siglo XIX. Dos ejemplos son *By Right of Conquest, or With Cortez in Mexico*, de George A. Henty, publicada en 1891, y *Montezuma's Daughter*, de Rider Haggard, que apareció en 1893. Henty y Haggard son dos de los exponentes más importantes y representativos de este género, que trataba, sobre todo, de pueblos “primitivos”, y se concentraba en el papel civilizador del imperio británico y en el carácter emprendedor de los jóvenes ingleses. Como veremos más adelante, las novelas “mexicanas” de estos autores están definidas por las mismas suposiciones culturales que caracterizan al resto de su obra, que se sitúa principalmente en África.

Siguiendo la convención del héroe del género colonial de aventura —un chico de clase media venido a menos a causa de algún accidente del destino llega por azar a tierras extrañas, donde tiene que sobrevivir mediante sus propios recursos físicos y morales—, tanto Henty como Haggard utilizan en sus novelas mexicanas a un joven inglés que llega a costas mexicanas después de un naufragio y participa, del lado de los indígenas, en la lucha contra los españoles. A pesar de que ambos escritores se basan en la historia de Prescott —que recomiendan a sus jóvenes lectores en sus respectivos prefacios—, y por tanto dan a entender que describen con exactitud los acontecimientos que llevaron a la destrucción del imperio azteca, la forma en que cada uno aborda el tema varía considerablemente.

Dentro de los límites de una trama directa y más bien magra, Henty subraya el carácter despótico del reinado azteca y su inhabilidad para gobernar con sabiduría a los otros pueblos indígenas que habían conquistado. Para Henty, como para Prescott, la corrupción de la cultura azteca es lo que explica por qué un pueblo tan bravío y guerrero fue derrotado por un mero puñado de españoles: “Even the bravery of the Spaniards and the advantage of superior arms would not have sufficed to give them the victory, had it not been that Mexico was ripe for disruption...”⁸

Henty contrasta el salvajismo cruel y supersticioso de los aztecas con sus pacíficos vecinos los texcocanos, quienes amaban la naturaleza, mostraban un

⁸ George A. HENTY, *By Right of Conquest or with Cortez in Mexico*. Londres, Blackie and Son, 1891, p. v. “Incluso el valor de los españoles y la ventaja de contar con armas superiores no habrían bastado para darles la victoria, de no ser porque México estaba listo para la disolución...”

gran talento artístico y no practicaban sacrificios humanos hasta que fueron obligados por los aztecas. Esta imagen de los texcocanos le permite a Henty establecer cierto nivel de identificación con algunos de los indígenas, especialmente porque Roger, el héroe, pelea al lado de ellos y se casa con Amenche, la hermana del rey. Henty sigue el ejemplo de Prescott al describir a Cortés como ejemplo de virtud progresista: guapo, sagaz, extraordinariamente valiente y atrevido. En cambio, los príncipes mexicanos aparecen como buenos salvajes que sucumben víctimas de sus propias supersticiones. Su valor se ve desplazado por sus prácticas malévolas e idólatras, a las que Roger se refiere a menudo. En el Gran Templo de Tepeaca, por ejemplo, observa una inmensa pila “composed entirely of human skulls”⁹ y después del sitio de “Mexico” es testigo del sacrificio de algunos prisioneros españoles:

They were driven along with blows, and when they reached the summit of the temple were seized and thrown one by one upon their backs upon the sacrificial stone, which was convex, so as to give a curve to their bodies. The principal priest then with a sharp stone knife cut through the skin and flesh, between two of the ribs, and plunging his hand into the orifice dragged out the heart, which he presented to the figure of the god.¹⁰

Después de la derrota final de los aztecas, Roger abandona México con joyas suficientes para vivir en la opulencia el resto de sus días. Vuelve a Inglaterra con Amenche, con quien tiene varios hijos “and to this day many of the first families in Devonshire are proud that there runs in their veins the blood of the Aztec princess”.¹¹

Rider Haggard, en cambio, intenta una interpretación mucho más psicológica y sutil de la vida azteca y de la conquista de los españoles. A Haggard le interesaba explorar la necesidad del escritor de identificarse con la forma de pensar de las culturas indígenas sobre las que escribía. Quizás por su amistad con el antropólogo Andrew Lang, Haggard siguió de cerca las corrientes antropológicas de su tiempo. Creía en la noción de la relatividad cultural y, por lo general, le concedía a los pueblos indígenas la posibilidad de tener organi-

⁹ *Ibid.*, p. 123

¹⁰ *Ibid.*, p. 359. “Fueron llevados a golpes y cuando llegaron a la cima del templo fueron arrojados de espaldas, uno por uno, sobre la piedra de sacrificios, que era convexa para seguir la curvatura de los cuerpos. Después, el sacerdote principal, con un afilado cuchillo de obsidiana, cortó a través de la piel y la carne y, metiendo la mano en el orificio, extrajo el corazón que ofreció a la figura del dios”.

¹¹ *Ibid.*, p. 384. “[...] y aún ahora muchas de las primeras familias en Devonshire están orgullosas de que corra en sus venas sangre de la princesa azteca”.

zaciones sociales legítimas e incluso una cultura propia. Sin embargo, en sus obras literarias este punto de vista entra en conflicto muy a menudo con su interés por explotar la cuestión de la “organización” de la naturaleza y por descubrir si existía o no una “Providencia” que ordenara los acontecimientos. Su actitud hacia la historia es similar a la de Prescott, pues Haggard suponía también que sólo las naciones que se adherían a los principios morales “correctos” podían alcanzar la libertad y el progreso.

Esta idea desempeña un papel central en *Montezuma's Daughter*, en donde emplea ingeniosamente la historia de la Conquista de México para proclamar la grandeza del imperio británico. A petición de la Reina Isabel I, Thomas Wingfield se compromete a escribir las memorias de los veinte años que vivió entre los aztecas. La reciente derrota de la Armada española domina su estado de ánimo, así que la narración tiene un tono patriótico, casi chovinista. Desde el principio, Haggard establece el tono antiespañol y anticatólico que caracterizará el resto de la novela:

Now glory be to God who has given us the victory! It is true, the strength of Spain is shattered, her ships are sunk or fled, the sea has swallowed her soldiers and her sailors by hundreds and thousands, and England breathes again. They came to conquer, to bring us to the torture and the stake to do us free Englishmen as Cortes did by the Indians of Anahuac. Our manhood to the slave bench, our daughters to dishonour, our souls to the loving-kindness of the priest, our wealth to the Emperor and the Pope! God has answered them with his winds, Drake has answered them with his guns. They are gone, and with them the glory of Spain... Consider also the fate of those great people of the land of Anahuac. They did evil that good might come. They sacrificed the lives of thousands to their false gods, that their wealth might increase, and peace and prosperity be theirs throughout the generations. And now the true God has answered them. For wealth He has given them desolation, for peace the sword of the Spaniard, for prosperity the rack and the torment and the day of slavery. For this it was that they did sacrifice, offering their own children on the altars of Huitzel and of Tezcat.

And the Spaniards themselves, who in the name of mercy have wrought cruelties greater than any that were done by the benighted Aztecs, who in the name of Christ daily violate His law to the uttermost extreme, say shall they prosper, shall their evil-doing bring them welfare? I am old and cannot live to see the question answered, though even now it is in the way of answering. Yet I know that their wickedness shall fall upon their own heads, and I seem to see them, the proudest of peoples of the earth, bereft of fame and wealth and honour, a

starveling remnant happy in nothing save their past. What Drake began at Gravelines God will finish in many another place and time, till at last Spain is of not more account and lies as low as the empire of Montezuma lies today.¹²

Pero así como es difícil que exista una identificación narrativa con los españoles, la posibilidad de que el lector se identifique con los indígenas queda eliminada casi desde el momento en que Wingfield llega nadando a tierras mexicanas, después de un naufragio en el Caribe. Los indígenas creen que Thomas es la encarnación del dios Quetzalcóatl y por tanto debe ser sacrificado. En consecuencia, cualquier descripción más o menos favorable de los adelantados técnicos, artísticos o legales de éstos se ve eclipsada por la crueldad de sus creencias religiosas. Esta ambivalencia es la que sostiene la acción de la novela: en la lucha contra los españoles la simpatía del lector se dirige a los aztecas, pero como siente repulsión por las prácticas sanguinarias de éstos, lo que queda es la identificación emocional, única, con el muchacho inglés. Este conflicto es crucial para comprender el significado total de este libro y de muchas otras novelas "exóticas" y de aventuras.

¹² H. Rider HAGGARD, *Montezuma's Daughter*. Londres, Longmans, Green and Co., 1894, pp. 1 y 3. "¡Alabado sea el Señor que nos ha dado la victoria! Es verdad, la fuerza de España ha quedado arruinada, sus barcos están hundidos o han escapado, el mar se ha tragado a cientos y miles de soldados y marineros, e Inglaterra respira de nuevo. Ellos vinieron a conquistarnos, a traer la tortura y la hoguera, para hacer con nosotros, ingleses libres, lo que Cortés hizo con los indios del Anáhuac. ¡Querían llevar nuestra hombría al banco del esclavo, deshonor a nuestras hijas, entregar nuestras almas a la benevolencia de los sacerdotes y nuestra riqueza al emperador y al papa! Dios les ha respondido con sus vientos, Drake con sus cañones. Se han ido, y con ellos la gloria de España [...] Considerad también el destino de los grandiosos pueblos de la tierra del Anáhuac. Causaron mal para que llegara el bien. Sacrificaron las vidas de miles a sus falsos dioses para que se incrementaran sus riquezas, y la paz y la prosperidad permanecieron a través de las generaciones. Y ahora el Dios verdadero les ha respondido. En lugar de riquezas les ha dado desolación, en lugar de paz, la espada española, en lugar de prosperidad potro de tortura y el tormento y la esclavitud. Para esto hicieron sacrificios y ofrecieron a sus propios hijos en los altares de Huitzel y Tezcat.

"Y los españoles mismos, que en nombre de la misericordia forjaron mayores crueldades que las de los ignorantes aztecas, y que en el nombre de Cristo violan a diario su ley a un grado extremo, decidme ¿prosperarán?, ¿les traerá su maldad bienestar? Estoy viejo y no viviré para ver la respuesta aunque ya está a punto de conocerse. Aun así, sé que su perversidad caerá sobre sus cabezas, y parece que los veo, la nación más orgullosa de la Tierra, privada de fama, riqueza y honor, vestigio fámélico sin felicidad, salvo en el pasado. Lo que Drake inició en Gravelines, Dios terminará en muchos otros lugares y ocasiones, hasta que al fin España no valga nada y se encuentre tan abatido como lo está hoy el imperio de Montezuma".

En el prefacio a *Nada the Lily*, Haggard comenta que el elemento central en sus novelas es el *grip*, es decir, la capacidad de atrapar la atención de sus lectores en momentos clave de la narración y de mantenerlos en suspenso. En *Montezuma's Daughter* logra este efecto al seguir los acontecimientos de la Conquista desde el punto de vista puritano del héroe, quien pasa por todo tipo de incidentes (que para cualquier lector mexicano son por demás trillados): se le confunde con un dios blanco; Marina (sí, Marina) le enseña náhuatl y lo introduce a los “secretos” de la cultura; dos veces está a punto de ser sacrificado pero se salva en el último minuto; es el mejor amigo de los príncipes aztecas Guatemoc y Cuitlahua, a quienes instruye; se casa con una princesa india, precisamente la hija de Montezuma; se convierte en el líder de los indígenas y en el estratega principal en las batallas en las que derrotan a los españoles. No obstante, aunque aparentemente llega a asimilarse por completo a la sociedad azteca, en el fondo nunca se integra y retiene siempre su fe cristiana, su conducta caballerosa y sus innatas virtudes morales puritanas, “cualidades” que en última instancia lo hacen superior a los indígenas.

El hecho de que Haggard coloque a Wingfield del lado de los aztecas da la impresión de que siente cierta simpatía por ellos. Sin embargo, al personificarlos, sigue las nociones antropológicas de su tiempo, que se derivan de teorías como aquella propuesta por Lamarck de que las características culturales se pueden heredar genéticamente, la teoría de la evolución y la sobrevivencia del más fuerte de Darwin y la teoría de sobrevivencias y del animismo del pensamiento primitivo de Tylor. Haggard compartía la creencia de que los pueblos “primitivos” son esclavos de la costumbre e incapaces de romper con el despotismo de su propia “conciencia colectiva”.¹³ La descripción de los héroes aztecas queda inscrita en estos términos. Guatemoc, por ejemplo, es valeroso, guapo, inteligente, pero en última instancia condenado por su idolatría (la semejanza con la tipología de Prescott es notable); sus características intrínsecas lo distinguen de Thomas y esta diferencia simboliza, a su vez, la disparidad entre la fatídica cultura mexicana y la inglesa.

El tratamiento de Otomie, la hija de Montezuma y esposa de Thomas, es también representativo de la forma en que Haggard combina convenciones literarias románticas e ideas antropológicas de su tiempo para describir el “primitivismo” de los aztecas y retener, al mismo tiempo, la atención del lector, además de que muestra la ambivalencia narrativa que caracteriza esta novela. La primera aparición de Otomie en el relato de Wingfield está envuelta en una atmósfera de irrealidad, pero la misma sensación de lejanía e inverosimilitud

¹³ Brian V. STREET, *The Savage in Literature. Representations of “Primitive” Society in English Fiction, 1858-1920*. Londres, Routledge and Kegan Paul, 1975, p. 6.

con que la describe anticipa el tipo de relación más bien enajenada que Wingfield tendrá con ella:

[...] Indeed, where is the man who would not have been overcome by her sweetness, her beauty, and that stamp of royal grace which comes with kingly blood and the daily exercise of power? Like the rich wonders of the robe she wore, her very *barbarism*, of which now I saw but the better side, drew and dazzled my mind's eye, giving her woman's tenderness some new quality, sombre and strange, an eastern richness which is lacking in our well-schooled English women, that at one and the same stroke touched both the imagination and the senses, and through them enthralled the heart.

For Otomie seemed such a woman as men dream of but very rarely win, seeing that the world has a few such natures and fewer nurseries where they can be reared. At once pure and passionate, of royal blood and heart, rich natured and most womanly, yet brave as a man and beautiful as the night, with a mind athirst for knowledge and a spirit that no sorrows could avail to quell, ever changing in her outer moods, and yet most faithful and with the honour of a man, such was Otomie, Montezuma's daughter, princess of the Otomie. Was it wonderful then that I found her fair, or when fate gave me her love, that at last I loved her in turn? And yet there was that in her nature which should have held me back had I but known of it, for *with all her charm, her beauty and her virtues, at heart she was still a savage*, and strive as she would to *hide it*, at times *her blood would master her*.¹⁴

¹⁴ (El subrayado es mío.) H. R. HAGGARD, *op. cit.*, pp. 120-121. “[...] En verdad, ¿dónde está el hombre que no habría sucumbido ante su dulzura, su belleza y ese sello de gracia real que viene con la sangre noble y el ejercicio cotidiano del poder? Como las ricas maravillas de la túnica que portaba, su *barbarie*, de la que ahora sólo veía yo su mejor cara, atrajo y deslumbró el ojo de mi mente, dándole a su ternura de mujer una nueva cualidad, sombría y extraña, una riqueza oriental de la que carecen nuestras bien educadas mujeres inglesas, y que tocaba con una sola pincelada a la imaginación y a los sentidos y a través de ellos subyugaba el corazón.

“Otomie era el tipo de mujer que todos los hombres sueñan pero que casi nunca consiguen, ya que el mundo tiene pocas de esa naturaleza y muy pocos semilleros donde se las podría educar. Pura y apasionada, de sangre y corazón reales, ricamente dotada y muy femenina, pero también valiente como un hombre y bella como la noche, con una mente sedienta de conocimiento y un espíritu que ningún sufrimiento podría dominar, siempre cambiante en su talante externo, empero sumamente fiel y con el honor de un hombre. Ésa era Otomie, hija de Montezuma y princesa de los otomies. ¿Fue extraño, entonces, que yo la encontrara bella o que, cuando el destino me dio su amor, la llegara a amar? Y sin embargo, existía algo en su naturaleza que, de haber sabido que existía, me hubiera detenido, pues *a pesar de su encanto, su belleza y sus virtudes, en el fondo per-*

Después de su matrimonio y de la caída de Tenochtitlan, Thomas y Otomie viajan a los dominios de ella, la Ciudad de los Pinos. Con el tiempo, Thomas se convierte en cacique, procede a abolir los “espantosos” ritos del sacrificio humano y educa a sus hijos cual verdaderos ingleses. Catorce años después, cuando los españoles atacan y rodean la ciudad, Otomie, quien hasta ese momento había sido esposa leal y sumisa, mujer valiente e inteligente, realiza una serie de sacrificios con los prisioneros de guerra. Thomas, sorprendido y horrorizado, se da cuenta de que, en el fondo, Otomie era una idólatra y salvaje. Mientras tanto, Otomie organiza el suicidio colectivo de todas las mujeres otomíes, quienes se lanzan de la cima de una pirámide con tal de no caer en manos de los españoles. Días más tarde, Otomie se envenena porque Thomas la ha rechazado y porque todos sus hijos han muerto. A pesar de que con el tiempo Wingfield justifica el comportamiento de Otomie por considerar que “it was not Otomie that I saw at the rite of sacrifice, but rather the demon Huitzel whom she had once worshipped, and who had power, therefore, to enter into her body for awhile in place of her own spirit”, también está consciente de que “there was a great gulf between us which widened with the years, the gulf of blood and faith”.¹⁵

La premisa que sostiene al “abismo de sangre y fe” de Thomas Wingfield puede rastrearse en las teorías sobre la pureza racial que prevalecieron en el siglo XIX —como las propuestas por Robert Knox y J. A. Gobineau— y que destacaban, entre otras cosas, la incompatibilidad social entre razas diferentes. Haggard articuló este conflicto un sinnúmero de veces y, por lo general, lo resolvió causando la muerte de la chica indígena, como en *King Solomon's Mines* y en *Heart of the World*. En *Montezuma's Daughter*, Wingfield llega finalmente a Inglaterra y se casa con la devota novia que lo esperó los veinte años. A diferencia de Henty, Haggard no permite que su protagonista goce de un matrimonio feliz con la princesa india, el suicidio de Otomie sirve para acentuar las diferencias morales innatas de la pareja y refuerza el sentido de violencia que da forma a la novela.

Una gran parte de la fascinación que México ejerció sobre los escritores ingleses de la primera mitad del siglo XX se basa precisamente en la imagen de la crueldad y fanatismo religioso atribuidos a los aztecas combinada con la

maneció siempre una salvaje y por mucho que tratara de esconderlo, en ocasiones su sangre la subyugaba”. (El subrayado es mío.)

¹⁵ *Ibid.*, pp. 287 y 309. “[...] No era Otomie la que vi en la ceremonia del sacrificio, sino el demonio Huitzel, al que ella había adorado y que era capaz de apoderarse de su cuerpo y tomar el lugar de su espíritu”; “existía entre nosotros un gran abismo que creció con los años, el abismo de sangre y fe”.

intolerancia y brutalidad de la España de la Leyenda Negra, y que, reforzada y justificada por teorías raciales y por clasificaciones de "carácter nacional", han perpetuado una imagen de México como un país salvaje y violento por naturaleza. Consideradas dentro de una dimensión histórica más amplia, las obras mexicanas de autores como Lawrence, Greene, Huxley, e incluso Dennis Wheatley —cuya novela *Unholy Crusade* (1967) describe una conspiración india, dirigida por un rubio novelista escocés que encarna a Quetzalcóatl, para derrocar al odioso gobierno mestizo de México y presenta sacrificios humanos en la pirámide de Chichén Itzá en pleno 1960—, no son ni tan originales ni tan singulares como a veces se les quiere considerar, sino que forman parte de una tradición literario-cultural claramente identificable.

Si la historia de la Conquista y los indios prehispánicos son temas que han atraído a los escritores ingleses por el suspenso y la aventura, la historia del México independiente y moderno, junto con la figura del mestizo, son temas que los intrigan y obsesionan, a la vez que delatan su incapacidad para comprender el complejo proceso social y cultural que siguió a la Conquista y que fue, de hecho, completamente diferente del patrón seguido por los colonizadores ingleses que nunca se "mezclaron" con las poblaciones indígenas. Por esta razón no deben extrañarnos las turbadas representaciones de un Lawrence, un Greene o un Wheatley, que ven a los mexicanos como un pueblo "bastardo", poblado por eternos adolescentes que jamás llegarán a madurar y que son, además, criminales en potencia. Vale la pena observar que los términos que se emplean en inglés (*cross-breed*, *half-breed*, *half-caste*, *hybrid*, *mongrel*) se aplican sobre todo a la cruce de animales y siempre tienen un tono despectivo cuando se refieren a las personas. Que los mestizos eran degenerados por naturaleza, como lo demuestra Brian V. Street en *The Savage in Literature*, era una creencia común en la época victoriana. Esta noción se basaba en la supuesta incompatibilidad, tanto social como física, entre las razas, y en la aceptación de las teorías científicas sobre la herencia, el medio ambiente y las jerarquías raciales. Se consideraba que los "híbridos" o "cruzados" eran inherentemente feos, flojos, cobardes, violentos, crueles, siniestros, malvados y traicioneros, villanos miserables, resultado de las transformaciones nocivas y degradantes —en lo moral, físico e incluso en lo espiritual— de los matrimonios interraciales.¹⁶

Ya en la obra de Rider Haggard se explora la imagen mítica de un México cruel y violento, no sólo como resultado de su pasado azteca, sino a raíz de la perniciosa mezcla racial que determina el carácter degenerado de la nación

¹⁶ Véase B. V. STREET, *op. cit.*, capítulos cuatro y cinco.

mexicana. En *Heart of the World* (1896), don Pedro, el líder de una cuadrilla de bandidos, aparece por primera vez acostado en una hamaca que mece una bella joven india. A pesar de que es más bien bajo de estatura, su apariencia impresiona: "His cheeks were flabby and wrinkled, his mouth was cruel and sensuous; and his dull eyes, which were small, half opened, and protected from the glare of the lamps by spectacles of tinted glass, can best be described as horrible, like those of a snake [...] he bore the stamp of evil on his face".¹⁷ (Cualquier parecido con las descripciones de Lawrence en su obra mexicana es pura coincidencia.) Don Pedro se encuentra siempre en compañía de "half-breeds, the refuse of revolutions, villains who had escaped the hand of justice and who lived by robbery and murder", una situación que preocupa profundamente al narrador, el indio aristócrata don Ignatio: "Looking at these outcasts it became clear to us that, if we once fell into their power, we could expect little mercy at their hands, for they would think no more of butchering us in cold blood than does a sportsman of shooting a deer".¹⁸ Las expectativas literarias pronto se cumplen, ya que don Pedro aparta una recámara oscura para poder asesinar a sus huéspedes. No obstante, don Ignatio y Strickland (el ingeniero inglés que lo acompaña) se salvan gracias a la oportuna información de un sirviente indio y, con verdadera justicia poética, don Pedro muere cuando un templo indio se derrumba encima de él.

En *Heart of the World*, esta representación de los villanos mestizos no se limita a unos cuantos personajes menores. En lo que quizá sea la primera recreación literaria inglesa de este tipo de conflicto racial en México, Haggard establece no sólo una diferencia clara entre indios y mestizos, sino que además introduce el tema de un renacimiento azteca (eso sí, ahora cristianizado) que después explotaría Lawrence, Wheatley y algunos otros escritores menores (como un tal Walker A. Tompkins, en *Ozar the Aztec. Love and Adventure in a Lost City*, 1935). En *Heart of the World*, Haggard presenta a don Ignatio, un indio de sangre pura que está decidido a realizar "the dream of an Indian Empire-Christian, regenerated, and stretching from sea to sea". Para lograrlo, quiere

¹⁷ H. R. HAGGARD, *Heart of the World*. Londres, Logmans, Green and Co., 1894, pp. 1 y 3. "[...] sus mejillas estaban arrugadas y flácidas y su boca era cruel y sensual; sus ojos opacos, que eran pequeños, estaban a medio abrir y estaban protegidos de la luz de las lámparas por espejuelos oscuros, sólo pueden describirse como horribles, similares a los de una víbora [...] él ostentaba el sello de la maldad en su rostro".

¹⁸ *Ibid.*, p. 97. "[...] mestizos, el desecho de revoluciones, villanos que habían escapado de la justicia y que vivían robando y asesinando"; "Sólo de ver a estos parias era obvio que si cayéramos en su poder no podríamos esperar clemencia, pues para ellos asesinarlos a sangre fría sería casi como matar a un venado por deporte".

eliminar al resto de la población, es decir, "the Spaniards and their bastards, the Spanish Mexicans".¹⁹

El que Haggard haya elegido a don Ignatio como narrador sirve para destacar las premisas raciales en que se basa la novela, pues ideas tales como la superioridad del hombre blanco, la degeneración de los mestizos y la incapacidad de los "nativos" para gobernarse a sí mismos aparecen —a la vista del lector— no como si fueran nociones impuestas por los europeos, sino como si fueran hechos consumados. Don Ignatio, como variación de la figura del buen salvaje, desempeña un papel muy interesante. Descendiente directo de Guatemala, don Ignatio es el venerado líder de una comunidad indígena en el sur de la república. Sin embargo, a pesar de sus intentos por establecer un imperio indio, está convencido de que existen diferencias culturales y raciales y manifiesta el punto de vista racista de Haggard. Así, acepta sin cuestionarse la superioridad de su amigo inglés, el ingeniero James Strickland (quien lo acompaña en el viaje al "Corazón del mundo", la ciudad perdida en la selva en donde don Ignatio establecerá su imperio) y condena el matrimonio entre Strickland y la princesa india, de nombre Maya (relación interracial que tampoco llega a consumarse, pues los dos mueren trágicamente). Su sueño de fundar un reino indio pero cristiano y regenerado (o sea, en el que se incorporarían valores europeos) confirma su actitud. Además, a su muerte, don Ignatio deja su fortuna a Jones, otro ingeniero inglés que trabaja en las minas, pues los mexicanos sólo la despilfarrarían. (Jones es quien descubre el manuscrito en el que se relata la historia de don Ignatio, de su fallida expedición a la Ciudad del Corazón y del trágico amor entre Strickland y Maya.)

El interés de esta novela reside en el hecho de que Haggard asocia a los mestizos con una sección bastante amplia de la población, los "bastardos hispano-mexicanos", y éstos, en turno, representan la maldad. El punto de vista que Haggard tenía sobre los mexicanos no se limitó a sus novelas. En sus memorias escribe sobre el viaje que realizó a México con objeto de buscar el tesoro de Moctezuma y comenta cómo fue atacado, sin éxito, por una banda de bandidos mexicanos. El recuerdo de este incidente justifica una filípica contra el carácter de los mexicanos que anticipa, una vez más, a las de Lawrence, Greene, Huxley y Waugh algunas décadas más tarde y que incorpora una visión de México bastante común en el siglo XIX:

¹⁹ *Ibid.*, pp. 66 y 30. "[...] el sueño de un imperio indio: cristianizado, regenerado y que se extienda entre los mares"; "[...] a los españoles y sus bastardos, los hispano-mexicanos".

What a land of bloodshed Mexico has been, is still, in this year of revolution (1891), and some prophetic spirit tempts me to add, shall be! The curse of the bloody Aztec gods seems to rest upon its head. There, from generation to generation blood calls for blood. And yet, it only it were inhabited by some righteous race, what a land it might be with its richness and its beauty! For my part, I believe that it would be well for it if it should pass into the power of the United States.²⁰

Las novelas inglesas de aventura escritas en el siglo XIX desempeñaron un papel fundamental en el proceso de mitificación imperialista de la Inglaterra victoriana. Este género ayudó a sostener un concepto de nación como sistema de significación cultural que no siempre correspondió a la realidad histórica ni de los ingleses mismos, ni de los pueblos “exóticos” y “primitivos” que el género describió. En el caso de estos últimos, el hecho de que su “primitivismo” se contrastó con las virtudes progresistas del protagonista inglés canceló sus particularidades culturales, es decir, la historia y la geografía propias de cada país sirven sólo como la utilería de cada novela, pero la trama y las características de los personajes “nativos” son siempre los mismos, de tal forma que, para efectos del desarrollo del joven inglés, lo mismo da que sobreviva en las selvas o desiertos de África, en los mares del sur o en tierras mexicanas. Paradójicamente, y dentro del mismo fenómeno de concebir a la nación como un sistema de significación cultural, el género sirvió para establecer imágenes fijas del “Otro” que han prevalecido a través de las décadas y que, incluso, continúan perpetuando los medios masivos de comunicación, en los que incluso al cine.

Sin embargo, como lo demuestra Homi K. Bahba en *Nation and Narration*, el concepto de nación como fuerza simbólica de unificación no es tan fijo, ni tan cerrado como parecería y, a pesar de que es sumamente significativo, es también necesario analizar las ambivalencias y ambigüedades subyacentes, pues:

To encounter the nation as *it is written* displays a temporality of culture and social consciousness more in tune with the partial, overdetermined

²⁰ H. R. HAGGARD, *The Days of my Life. An Autobiography*. Londres, Logmans, 1926, vol. 2, cap. XIV. “¡Qué tierra tan sangrienta ha sido México, lo es todavía en este año de revolución (1891) y, un espíritu profético me induce a agregar, seguirá siéndolo! Parece que la maldición de los sanguinarios aztecas permanece sobre su cabeza. Ahí, generación tras generación, la sangre llama a la sangre. ¡Y sin embargo si sólo la habitara una raza virtuosa y recta, qué gran país sería, con su riqueza y su belleza! En mi opinión creo que sería bueno que pasara al poder de los Estados Unidos”.

process by which textual meaning is produced through the articulation of difference in language; more in keeping with the problem of closure which plays enigmatically in the discourse of the sign... To study the nation through its narrative address does not merely draw attention to its language and rhetoric; it also attempts to alter the conceptual object itself. If the problematic "closure" of textuality questions the "totalization" of national culture, then its positive value lies in displaying the wide dissemination through which we construct the field of meanings and symbols associated with national life.²¹

²¹ Homi K. BHABHA, ed., *Nation and Narration*. Londres, Routledge, 1990, pp. 2-3. "Acercarse a la nación *como está escrita* exhibe una temporalidad de la cultura y de la conciencia social que armoniza más con el proceso parcial y sobredeterminado por medio del cual se produce el significado textual mediante la articulación de la diferencia en la lengua; que se adecua más al problema de la clausura que actúa enigmáticamente en el discurso del signo... Estudiar la nación a través de su discurso narrativo no sólo dirige la atención hacia el lenguaje y la retórica de ésta, sino que intenta alterar al objeto conceptual en sí. Si el problemático 'cerco' de la textualidad cuestiona la 'totalización' de la cultura nacional, luego entonces su valor positivo radica en mostrar la extensa diseminación que nos permite construir el campo de significados y símbolos asociados con la vida nacional".

Nostromo: un puente entre la novela y la historia

José Juan DÁVILA SOTA
Universidad Nacional Autónoma de México

En 1904, cuando apareció, *Nostromo* recibió casi de inmediato una cálida acogida tanto del público como de la crítica y despertó una gran curiosidad acerca del alcance del conocimiento de su autor sobre el continente americano y en especial sobre Latinoamérica. El poder evocativo de la novela y su capacidad de recrear personajes y ambientes exóticos pero concretos aumentaron la curiosidad del público lector. El autor, Joseph Conrad, ya había establecido una reputación como novelista cuyas obras se desarrollaban en lugares remotos y rodeados de una cierta aura de aventura, como el archipiélago malayo o el Congo. Se sabía que sus viajes de marino lo habían llevado a esos lugares, pero se ignoraba la extensión de sus conocimientos sobre América. Ahora ya se sabe que Conrad conoció este hemisferio de manera bastante superficial, no permaneció un tiempo largo en América y su conocimiento lo adquirió de pasada, por cuatro viajes que hizo a la Guadalupe, Haití, Martinica, las islas de Saint Thomas y Nueva Orleans.

Joseph Conrad, novelista inglés por elección y polaco por origen, nació en 1857. Después de su lengua materna aprendió el francés, que por un tiempo pensó utilizar para escribir, pero optó por el inglés, aunque éste sólo lo empezó a aprender después de los veinte años, cuando se unió a la marina mercante de la Gran Bretaña. *Almayer's Folly*, su primera novela, se publicó en 1895 y desde ese momento continuó escribiendo hasta su muerte en 1924. *Nostromo* apareció en 1904 y casi unánimemente se reconoce como la obra maestra de Conrad. Con ella logró el deseo oculto de todo novelista que se respete: inventar un país completo, con sus gentes, olores, colores, accidentes geográficos, historia, gobierno, instituciones, revoluciones, golpes de estado, economía y problemas de modernización. De más está decir que no se trata de un país existente, real, al que el novelista disfraza con el nombre de Costaguana, sino de un vasto territorio imaginario en el que la novela se desarrolla. Conrad inventó este país en toda su integridad a partir de los viajes que ya mencioné, de la lectura de unos cuantos libros y, sobre todo, de su estada imaginativa

—lo dice él mismo en el prólogo a la novela— en las costas, montañas, valles, ciudades y aldeas de Costaguana.

Lo interesante es que el resultado de esa estada creativa e imaginativa es verosímil, tiene un extraño aire de realidad, una concreción que rara vez se logra en novelas cuya acción se sitúa en países ajenos a la experiencia real del escritor. Pero más allá de esa concreción, lo que llama la atención del lector de hoy es que *Nostromo* parece tratar asuntos y problemas de actualidad. Después de más de noventa años de su publicación, parece como si la novela acabara de ser escrita. En realidad arroja más luz sobre los problemas sociopolíticos de muchos países latinoamericanos que algunas obras no novelescas que han sido escritas precisamente para analizar datos tomados de la realidad y esclarecerla.

Sin profundizar, por el momento, demasiado en la visión pesimista y sombría de esta novela, se puede afirmar que en ella no están ausentes ni la simpatía ni la crítica, y que el esfuerzo de imaginación de Conrad está encaminado a entender el universo de los otros, para concluir que, en el fondo, los problemas del hombre son los mismos con independencia del lugar y del tiempo en que se presenten. Para Conrad no fue fácil llegar a esta conclusión, ya que antes debió apoderarse de un código ajeno, para después poderlo presentar a sus lectores (europeos cultos, principalmente ingleses de 1904), en términos tales que lo pudieran, fácilmente, captar y entender. Esta necesidad determina que los principales personajes de la novela sean europeos o se hayan europeizado por su educación y crianza. El matrimonio Gould, el capitán Mitchel y el doctor Monygham son ingleses; Martín Decoud, aunque nacido en Costaguana, creció y se educó en Francia, y el mismo Nostromo y Giorgio Viola son italianos.

Antes de continuar es útil hacer un breve resumen de la trama de la novela. Sulaco es la principal ciudad de la Provincia Occidental de la República de Costaguana y está enteramente dominada por la concesión Gould, que explota una gran mina de plata, financiada, en parte, por el capitalista estadounidense Holroyd. Gould es un idealista que piensa que los intereses materiales personificados en su mina tendrán el poder de traer la civilización y el progreso a la atrasada República. En realidad, la plata de la mina es una influencia corruptora que pasa de las esferas personales y morales a las de la política y la sociedad. Su influencia hace que Gould se aleje de su esposa, quien finalmente llega a ponerse de acuerdo con el doctor Monygham en que no hay paz en los intereses materiales. La mina financia al gobierno y es causa de una revolución o levantamiento. Durante él, Martín Decoud, dandy parisino por adopción y temperamento y periodista escéptico por necesidad, se enamora de la bella patriota Antonia Avellanos y da a luz la idea de la creación de una República Occidental separada de Costaguana.

En un momento crucial de la revolución, Nostromo, el capataz de cargadores y líder del pueblo (quien es capaz de casi cualquier cosa por amor a la fama y al prestigio), recibe la importantísima encomienda de evitar que una gran cantidad de plata que ha sido extraída de la mina caiga en manos del enemigo. Por eso, en compañía de Martín Decoud, la transporta a bordo de una chalupa a una isla desierta en el Golfo Plácido. Sin embargo, durante la travesía, en plena noche, la chalupa choca con un barco que transporta tropas revolucionarias; todo el mundo piensa que la plata se ha hundido irremisiblemente, pero en realidad, Decoud y Nostromo logran llegar con el tesoro a una isla donde lo ocultan. Nostromo deja a Martín en la isla y nada a tierra firme con la intención de informar a sus propietarios acerca del destino de la plata. Mientras tanto, Decoud, enfrentado a su soledad y escepticismo, se suicida; Nostromo, antes de poder dar su informe, se entera de la muerte de su compañero y se da cuenta que puede apoderarse del tesoro sin ningún temor, puesto que todos lo dan por perdido en las profundidades del golfo. Finalmente, la facción separatista triunfa y Nostromo, resentido con una sociedad que lo usa pero no lo recompensa, calla el destino de la plata y adquiere una pequeña embarcación con la que en sucesivos viajes a la isla se hace rico poco a poco. Hasta aquí el plan de Nostromo parece perfecto, sin embargo, al poco tiempo en la isla se construye un faro que es puesto bajo el cuidado de Giorgio Viola y de sus dos hijas, quienes son los dos amores de Nostromo. Una noche, cuando éste va a buscar su plata. Viola lo confunde con un pretendiente de Gisele, a quien odia y desprecia, y le dispara causándole la muerte.

El resumen precedente no le hace justicia a la novela, pero lo que verdaderamente importa es saber si la imagen del país latinoamericano que presenta puede ser aceptada por un lector de nuestro tiempo y nuestros países. En principio, dada su profundidad artística, la novela trasciende fácilmente las limitaciones de su tiempo y espacio y se vuelve un puente que sirve para unir la visión de los otros con el concepto que tenemos de nosotros mismos. Por otro lado, en sus páginas se presenta una problemática que aún sigue vigente. Para explorar el porqué de su validez actual se puede partir de un concepto de novela como narración extensa en prosa que contiene personajes, acciones, incidentes y trama, y en la que predominan los elementos ficticios, es decir, falsos o inventados. *Nostromo*, sin embargo, se presenta al lector como novela realista, y como tal, más emparentada con la novelística de los siglos XVIII y XIX que con la del XX. En el siglo XVIII era común que se reclamara para las novelas el estatus de historia verdadera (cosa que no hace *Nostromo*); los lectores, por su parte, aunque no creyeran en la veracidad de la novela, jugaban a aceptar su carácter de verdad aunque sólo fuera mientras durara su lectura.

En el siglo XIX la novela europea buscó en muchos casos (principalmente hacia el final del siglo) ser un espejo que reflejara la realidad, sin distorsiones, tal como lo expresó memorablemente Stendhal en su famosa metáfora. En ella, la novela se compara a un espejo que se pasea a lo largo de un camino reflejando a veces el cielo y a veces el lodo; es decir, la novela muestra una imagen tanto de los aspectos más elevados como de los más sórdidos de la vida. El novelista que decide trabajar dentro de esta convención tiene que presentar sus creaciones con una fuerza tal que sea suficiente para convencer al lector, y para lograrlo incluye “todos” los vicios, pasiones, riquezas y miserias de la realidad. En esto se parece al historiador a quien no le está permitido idealizar los datos que obtiene del mundo real.

Nostromo, sin lugar a dudas, deja en el lector la impresión profunda de que su material *podría* haber sido tomado de la realidad. Una vez que el lector supera las primeras cuarenta o cincuenta páginas y olvida algunas olvidables del último tercio de la novela, queda en él la impresión de que Costaguana y sus habitantes podrían tener una existencia en el mundo exterior a la novela y que esa existencia es independiente del lector. La sensación del lector es que el narrador conoce completamente el mundo de la novela, de que sabe mucho más de lo que cuenta y de que ha escogido lo más significativo entre lo mucho que sabe. El lector intuye que sería imposible contar todo lo que el narrador sabe de Costaguana y que por eso solamente le presenta un vistazo, una serie de pequeñas viñetas de personajes y de incidentes que parecen menores pero que, infaliblemente, hacen que el territorio se llene de seres y acciones vivos y reales.

Quizá de esto proviene la sensación de que al leer la novela se penetra en una obra histórica, de que uno comparte con el narrador incidentes y acciones realmente sucedidos. No en balde la crítica usa con frecuencia la palabra historia para referirse a *Nostromo*. Si comparamos nuestra idea de novela con la definición de historia que da Hayden White en su obra *Metahistoria*, veremos que entre ambas existe una sensible aproximación. White afirma que una obra histórica en su aspecto más manifiesto es “una estructura verbal en forma de discurso en prosa narrativa que dice ser un modelo, o imagen, de estructuras y procesos pasados con el fin de *explicar lo que fueron representándolos*”.¹

En esta concepción de la obra histórica destaca tanto su carácter explicativo, expresamente subrayado por el autor, como su carácter mimético o explicativo (“modelo o imagen”). White también pone énfasis en que son los hechos del pasado los que se explican. La novela, por su parte, no se limita a

¹ Véase Hayden WHITE, *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México, FCE, 1992.

explicar, sino que representa por medio del lenguaje no hechos que pertenecen al pasado como la historia, sino hechos que pertenecen a la conciencia del escritor, quien, a su vez, los ha elaborado partiendo de la realidad y los ha plasmado dentro de una forma arquetípica. Cuando el escritor hace uso de esta forma, al representar esos hechos también los explica, ya que los coloca dentro de un marco en el que la voz narrativa no da igual importancia a todos los hechos; por el contrario, a veces subraya o parece omitir, a veces, ironiza o juzga. Por eso, el lector avisado sabe que los hechos que presentan las novelas no pertenecen a la realidad, no son históricos, pero sí tienen que ver con la realidad, puesto que en ella encuentran su sustento último; la realidad les dio origen y el escritor sólo los ha mediado para presentarlos al lector.

Por otro lado, la novela no tiene primordialmente el carácter explicativo que le atribuye White a la historia, y, sin embargo, en aparente paradoja, puede enriquecer nuestra vida al ponernos en contacto con experiencias ajenas; además, puesto que no ofrece abiertamente una explicación de las experiencias imaginativas que presenta, demanda del lector un esfuerzo de imaginación que lo lleve a obtener una interpretación. Este esfuerzo hace que el lector se convierta, como el historiador, en un intérprete de la realidad y que aporte para interpretarla sus propias experiencias y conocimientos.

En la historia las posiciones teóricas y metodológicas del historiador determinan sus posibilidades de explicación y, por tanto, la explicación puede existir en un plano separado del plano del relato. En la novela, en cambio, el relato mismo es la explicación; la trama, es decir, la estructura de lo narrado, debe formar un todo orgánico tan complejo como la realidad misma. La forma arquetípica del relato y la distancia que se establece entre el autor, el narrador (o los narradores), lo narrado y el lector proporcionan a la novela toda una gama de posibilidades explicativas. Por supuesto que las explicaciones son de orden diferente; la histórica apela primordialmente al intelecto; la artística, sin dejar de lado lo intelectual, se dirige a las emociones y sentimientos. Si en la historia la posición desde la que se juzga depende de la postura ideológica y metodológica del autor, en las buenas novelas esto no siempre es verdad.

En *Nostromo*, por ejemplo, vemos que no existe un punto de vista único desde el que se pueda juzgar sino que el juicio se puede hacer desde varios puntos de vista y con distintos énfasis. En *Nostromo* no existe una posibilidad única de establecer autoridad; más bien, lo que existe en ésta, como en muchas otras novelas, son múltiples puntos de vista y múltiples posiciones de autoridad que se presentan al lector para que escoja desde cuál quiere juzgar los acontecimientos. Pero el lector, al escoger una posibilidad, no elimina las otras, que siguen existiendo y que pueden retomarse en cualquier momento. Por otro lado, es cierto que *Nostromo* tiene una fuerte tendencia a la ambigüedad y a la

oscuridad y, sin embargo, guía al lector en su búsqueda de la verdad de los hechos, esto se debe a que, por supuesto, esta "verdad" no pertenece al tipo de verdades científicas o factuales en que los hechos existen con independencia de su interpretación (y, muchas veces, existen precisamente para ser interpretados), sino a aquellas que pertenecen al orden de las convicciones morales; o más bien, a las que nos hacen reflexionar sobre la poca validez de las apariencias y sobre cómo, en el ámbito social, los hechos pueden ser y son interpretados de muchas maneras distintas. En *Nostramo* encontramos lo que podríamos llamar un escepticismo estructural, en ella aparece un narrador cuya experiencia es distinta de la del propio novelista y establece, por tanto, toda una serie de actitudes diferentes que niegan la simple certeza del lector. El narrador, en una creación artística del calibre de *Nostramo*, puede, gracias al dominio de la técnica que muestra su autor, colocarse en diferentes puntos temporales, a veces en puntos que están en el futuro de los acontecimientos que se están narrando en ese momento y desde los cuales las consecuencias de los hechos se han vuelto evidentes. El narrador, situado en esos puntos puede mirar al pasado o volver sobre otros hechos no explicados o no conocidos por el lector hasta ese momento. Este juego constante hace que la simple fe del lector en una cronología lineal se vea sacudida, y permite que novelas como *Nostramo* puedan mirar hacia el futuro con una fuerza poética que a veces es sorprendente por su valor predictivo.

El narrador no sólo se mueve en el tiempo, sino que puede colocarse o focalizarse en distintas conciencias y, dentro de ellas, en diversos momentos de la línea temporal. A veces, se trata de Decoud, y a veces de Mitchel, de Emilia Gould, de Monygham o del propio *Nostramo*. La siguiente afirmación, por ejemplo, es de Charles Gould y ocurre en la primera parte de la novela:

Lo que se necesita aquí son leyes, buena fe, orden, seguridad. Cualquiera puede declamar acerca de esas cosas, pero yo pongo mi fe en los intereses materiales. Sólo hay que dejar que los intereses materiales se impongan firmemente una vez, y ellos mismos impondrán las condiciones en las que ellos solos puedan seguir existiendo. Así es como se justifica el hacer dinero aquí a la vista de la ilegalidad y el desorden. Se justifica porque la seguridad que eso demanda debe compartirse con un pueblo oprimido. Una justicia mejor vendrá después. Ese es su rayo de esperanza.²

² Ésta y las siguientes citas de *Nostramo* están tomadas de la edición de Penguin Books de 1971. Las traducciones son mías.

"What is wanted here is law, good faith, order, security. Anyone can declaim about these things, but I pin my faith to material interests. Only let the material interests once

El escepticismo estructural al que aludía se hace evidente si se compara esta cita con la siguiente, en la cual habla el doctor Monygham casi al final de la novela, cuando se ha reestablecido la paz social y la prosperidad económica, y un gobierno ilustrado y liberal está en funciones:

No, [...] no hay paz ni descanso en el desarrollo de los intereses materiales. Ellos tienen su ley y su justicia. Pero está basada en la rapidez y es inhumana; no tiene rectitud, no tiene la continuidad y la fuerza que pueden hallarse sólo en un principio moral. Señora Gould, se acerca la hora en que todo lo que representa la concesión de la mina Gould pesará sobre el pueblo tanto como la barbarie, la crueldad y el desgobierno de hace algunos años.³

Es obvio que la existencia de puntos de vista tan diferentes dentro de una misma novela obliga al lector a juzgar por sí mismo y a cooperar con el autor de una manera que no hace al leer un texto de historia. En la novela, el lector no puede escoger un solo punto de vista; la estructura misma de la obra, su forma arquetípica, hacen que sea imposible quedarse siempre en un solo lado. El lector tiene que reestablecer el equilibrio simpatizando, a veces, con un personaje o punto de vista, y, a veces, con otro.

La cualidad profética de la novela a la que me referí arriba se muestra claramente en los pasajes citados, en los que se discuten algunos problemas a los que en la actualidad se enfrentan muchos países latinoamericanos que aún no superan ciertas etapas de desarrollo económico y social. A este respecto consideremos el siguiente pasaje en que la novela invade los terrenos de la historia contemporánea y se vuelve profecía. Habla Holroyd, el capitalista estadounidense que financia, en parte, la explotación de la mina de San Tomé:

Por supuesto que vendremos algún día. Estamos destinados a hacerlo. Pero no hay prisa. El tiempo mismo tiene que seguir el paso del

get a firm footing, and they are bound to impose the conditions on which alone they can continue to exist. That's how your money-making is justified here in the face of lawlessness and disorder. It is justified because the security which it demands must be shared with an oppressed people. A better justice will come afterwards. That's your ray of hope" (p. 81).

³ "No! [...] There is no peace and no rest in the development of material interests. They have their law, and their justice. But it is founded on expediency, and is inhuman; it is without rectitude, without the continuity and the force that can be found only in a moral principle. Mrs. Gould, the time approaches when all that the Gould Concession stands for shall weigh as heavily upon the people as the barbarism, cruelty, and misrule of a few years back" (p. 419).

país más grande del universo de Dios. Daremos la palabra para todo: industria, comercio, leyes, periodismo, arte, política y religión. Desde el Cabo de Hornos hasta el estrecho de Smith y también más allá si en el Polo Norte aparece algo digno de apropiarse de él. Y entonces tendremos tiempo de apoderarnos de las islas y continentes de la tierra. Dominaremos los negocios del mundo, aunque al mundo no le guste. El mundo no puede oponerse.⁴

Si queremos afinar la distinción entre novela e historia, comparemos este pasaje con lo que sucede el día de hoy en muchos lugares de la tierra. Esta comparación permitirá completar el esbozo de definición de novela presentado anteriormente con algunas ideas tomadas de la obra citada de White. Se puede concluir, entonces, que la novela es una estructura verbal escrita en prosa predominantemente narrativa. Este discurso utiliza tanto su forma arquetípica como la prosa para representar estructuras y procesos que pudieron o no haber sucedido, pero, en cualquier caso, hace explícito su carácter ficticio. Se puede añadir, además, que su contenido parece ser aplicable a la realidad aunque hayan pasado muchos años desde que fue escrita.

⁴ "Of course, some day we shall step in. We are bound to. But there's no hurry. Time itself has got to wait on the greatest country in the whole of God's Universe. We shall be giving the word for everything: industry, trade, law, journalism, art, politics, and religion, from Cape Horn clear over to Smith's Sound, and beyond, too, if anything worth taking hold of turns up at the North Pole. And then we shall have the leisure to take in hand the outlying islands and continents of the earth. We shall run the world's business whether the world likes it or not. The world can't help it [...]" (p. 75).

“Miramar” o cómo percibió Carducci la muerte de Maximiliano

José Luis BERNAL
Universidad Nacional Autónoma de México

Para los estudiosos de la literatura italiana en México, Giosuè Carducci (1835-1907) representa un caso digno de mención, pues en su obra se ocupó, con gran conocimiento y sensibilidad, de nuestra historia. Y nos legó, como parte de sus *Odas bárbaras* (1878), un poema, “Miramar”, dedicado a Maximiliano de Habsburgo, designado emperador de México por nuestras fuerzas conservadoras.

Esta oda no es la única que compuso sobre este personaje. En el soneto “Por la expedición de México”, del libro *Levia gravia* (1861-1871), llega a tal grado la indignación del poeta contra el hermano de Francisco José, que hasta lo llama *regolo affamato*, reyezuelo hambriento. En el soneto “También por la misma” del mismo *Levia gravia*, afirma que si bien en otros hombres el temor o el pudor hace que se abstengan de una empresa injusta, en el caso de Maximiliano, él consume por sí mismo la “inclita gesta” (definición por supuesto irónica), y prepara solo el “despojo deshonesto” de los derechos ajenos. Tan notables son estos poemas, que considero imprescindible insertarlos a continuación, con la versión española que he preparado para este trabajo.

XIX. “Per la spedizione del Messico”

O albergo di tiranni, o prigion fella
di plebi oppresse lacerate e smorte,
fucina di servaggio ove ritorte
ad ogni gente tirannia martella;

Chiama, Europa, a' tuoi segni anco la morte,
altre d'uomini vite, empia, macella,
sí ch'a i liti da te franchi la bella
tua libertá vizi e catene apporte.

Ancella Francia ad ogni reo potere,
 Spagna feroce, ed Anglia mercantesca
 a novelli trionfi empion le schiere.

A un affamato règolo nov'esca
 offron d'anime e terre. O imprese altere,
 fin che di sua viltade al mondo increzca!

"Por la expedición de México"

*Oh casa de tiranos, prisión pérfida
 de plebes harapientas y oprimidas
 fragua de servitud, do' sus herrojos
 a otras razas martilla tiranía;*

*llama, Europa, la muerte a tus designios:
 impia, más vidas de hombres ya degüella,
 y que tu bella libertad, les brinde
 a otras tierras vicios y cadenas.*

*Sierva Francia de toda rea potencia,
 feroz España y Anglia mercantesca,
 a nuevas glorias ya su escuadra aprestan.*

*A un reyezuelo hambriento nueva yesca
 brindan de almas y tierras. Alta empresa,
 mientras su cobardía al mundo ofenda.*

XX. "Anche per la stessa"

Timor, pudore, o de l'avito orgoglio
 spirito alcun ritragge gli altri: ei resta,
 ei consuma da sol l'inclita gesta,
 solo prepara il disonesto spoglio.

Ei, che guatò ladron notturno al soglio
 tra i romani cadaveri la testa
 lento rizzando, or con novel rigoglio
 sente l'antica fame entro ridesta.

E cerca oltre la franca onda d'Atlante
 repubbliche altre ch'ei soffoghi e spenga,
 di libertade insidioso amante;

tracci altri armenti che in sua tana ei tenga,
 caco imperial. Deh, Libertade, errante
 Alcide, quando fia che tu sorvenga!¹

“También por la misma”

*Temor, pudor o hereditario orgullo
 disuadirlan a otros; él prosigue,
 él consume por sí la inclita gesta,
 y prepara, rapaz, el vil despojo.*

*Él, que buscó, ladrón nocturno, el solio
 entre cadáveres romanos, lento
 la testa alzando, hoy, con nuevo brio
 siente, otra vez, la antigua hambre en la entraña,*

*y busca, más allá del libre Atlante,
 nuevas repúblicas que asfixie y mate,
 de libertad insidioso amante;*

*otros rebaños para su guarida,
 caco imperial. Ay, libertad, errante
 Alcides, ¡cuándo ha de ser que llegues!*

Como puede notarse, estos dos sonetos, más cercanos en el tiempo a la época de la expedición europea (1865), fustigan duramente a las potencias confabuladas y a la raza de bárbaros que acabó con Roma, la misma que ahora se dirige hambrienta contra el Nuevo Mundo.

En el caso de “Miramar”, oda escrita varios años después de que llegara a Europa la noticia de la ejecución del emperador postizo (el poema está fechado el 17 de agosto 1878), la evocación agrega al rechazo por la injusticia, la descripción de un Maximiliano diferente: el reyezuelo hambriento después del sacrificio es un individuo fuerte y bello en lo físico, plácido y soñador de carácter, amén de ambicioso y, hasta cierto punto, ingenuo. Esto no significa que Carducci justifique al austriaco, sino que las mencionadas notas positivas, en especial la ingenuidad y la belleza, caracterizan mucho mejor a la víctima perfecta, al chivo expiatorio del destino, entidad consciente que termina por ejercer la justicia allí donde la ambición de los hombres comete prevaricación contra los pueblos. En “Miramar” Carducci habla de un aspecto de la aventura

¹ Giosuè Carducci, *Levia gravia*. Bolonia, Zanichelli, 1921.

imperial, a saber, los entusiasmos del joven monarca, en cuanto causantes de su involucramiento en la dinámica de una vengativa Némesis histórica.

Carducci adopta en esta oda, como en tantas otras, una inspiración cívica que es parte de su afán de revivir la gloria poética italiana. Eran los años en que recién se había logrado la unificación política, anhelada desde la Edad Media por Dante, Petrarca y Machiavelli. En su papel de poeta oficial de la flamante nación, Carducci cumplía, al escribir, una misión de doble cara: artística y patriótica.

Hasta la crítica literaria, ya en vida del poeta, dio a Carducci, junto a Pascoli, alumno y sucesor suyo, iniciador de la vanguardia en la poesía lírica italiana, y al célebre decadentista Gabriele D'Annunzio, el honorable lugar triádico correspondiente al tránsito del siglo XIX al XX, en una operación mental de relación y semejanza con las otras grandes triadas de la historia literaria italiana: Dante, Petrarca y Boccaccio para el *trecento*, Foscolo, Leopardi y Manzoni entre el *settecento* y el *ottocento*. Carducci cumplió con creces su misión de poeta vate. En 1906 le fue concedido el Premio Nóbel.

Pero, volviendo a "Miramar" y a los asuntos de que habla, sorprende la gran información histórica del poeta, cuya conciencia política puede considerarse ya plenamente contemporánea. La posesión de una determinada filosofía de la historia (ya fuera ésta positivista o hegeliana) propia de todo hombre culto de la Europa de entonces, filosofía que a él le hubiera permitido pensar la historia como un *totum*, no le impidió poseer al mismo tiempo una visión particularizante y clara del acontecer de ultramar y, desde luego, sintetizar poéticamente en las *Odas bárbaras* y en sus otros libros, todo el conocimiento que tenía de la vida, del arte y de los hombres.

¿Pero qué son estas *Odas bárbaras*? Así las llamó su autor porque imitan acentualmente en italiano los ritmos de la poesía cuantitativa grecorromana, por lo que bárbaras sonarían a los oídos de los clásicos, decía, y bárbaras sonarían también a los oídos de sus contemporáneos. Son todas piezas poéticas perfectas, cuyos temas, motivos y personajes suscitaban un hondo sentimiento patrio en cada italiano que las leyera. He aquí, como muestra, algunos de los títulos: "En el aniversario de la fundación de Roma", "Ante las Termas de Caracalla", "A la Victoria, entre las ruinas del templo de Vespasiano en Brescia" y así sucesivamente. Como se ve, nuestro poeta procuraba conservar y transmitir tanto los intereses cívicos y políticos como los elementos más típicamente culturales de su patria; digno sucesor de los grandes educadores y vaticinadores de una Italia unida que lo habían precedido: Dante, Petrarca, Machiavelli, Alfieri, Parini, Leopardi y Manzoni.

"Miramar" no es la excepción, pues contiene un patriotismo conmovedor. Sin embargo, ahora adquiere dimensiones universales, al tiempo que se carga

de diversos sentimientos como la compasión, la ironía, un profundo pesimismo respecto a la suerte de los hombres, en especial los poderosos, y un elevado, casi sublime, sentido de la creación poética.

Paso en seguida a mi traducción del poema y a un detallado análisis de las secuencias poéticas que lo constituyen, no sin antes aclarar que de las *Odas bárbaras* existe una traducción castellana, la de Armando Lázaro Ros, publicada por ediciones Orbis de Barcelona en 1985. Es conveniente señalar las características de mi versión, que respeta la coincidencia sintáctica de cada verso, evitando los encabalgamientos arbitrarios, así como, hasta donde me fue posible, el ritmo original de las estrofas sáficas, y desde luego los nombres propios náhuatl que sazonan la oda, a los que me permití agregar un mexicanismo más (magueyes), licencia que me pareció acorde con el espíritu de la oda.

“Miramar”

O Miramare, a le tue bianche torri
attediate per lo ciel piovorno,
fosche con volo di sinistri augelli
vengon le nubi.

O Miramare, contro i tuoi graniti
grige dal torvo pelago salendo
con un rimbrotto d'anime crucciose
battono l'onde.

Meste ne l'ombra de le nubi a' golfi
stanno guardando le città turrite,
Muggia e Pirano ed Egida e Parenzo,
gemme del mare;

e tutte il mare spinge le muggianti
collere a questo bastion di scogli
onde t'affacci a le due viste d'Adria,
rocca d'Absburgo;

e tona il cielo a Nabresina lungo
la ferrugigna costa, e di baleni
Trieste in fondo coronata, il capo
leva tra' nemi.

Deh come tutto sorridea quel dolce
mattin d'aprile, quando usciva il biondo

imperatore con la bella donna
a navigare!

A lui dal volto placido raggiava
la maschia possa de l'impero: l'occhio
della sua donna cerulo e superbo
iva sul mare.

Addio, castello pe' felici giorni
nido d'amore costruito in vano!
Altra su gli ermi oceani rapisce
aura gli sposi.

Lascian le sale con accesa speme
istoriate di trionfi e incise
di sapienza. Dante e Goethe al sire
parlano in vano

da le animose tavole: una sfinge
l'atrae con vista mobile su l'onde;
ei cede, e lascia aperto a mezzo il libro
del romanziere.

Oh non d'amore e d'avventura il canto
fia che l'accolga e suono di chitarre
là ne la Spagna degli Aztechi! Quale
lunga su l'aure

vien da la trista punta di Salvore
nenia tra 'l roco piangere de' flutti?
Cantano i morti veneti o le vecchie
fate istriane?

—Ahi! mal tu sali sopra il mare nostro,
figlio d' Absburgo, la fatal Novara.
Teco l'Erinni sale oscura e al vento
apre la vela.

Vedi la sfinge tramutar sembante
a te d'avanti perfida arretrando!
È il viso bianco di Giovanna pazza
contro tua moglie.

È il teschio mózzo contro te ghignante
d'Antonietta. Con i putridi occhi
in te fermati è l'irta faccia gialla
di Montezuma.

Tra boschi immani d'agavi non mai
mobili ad aura di benigno vento,
sta nella sua piramide, vampante
livide fiamme

per la tenebra tropicale, il dio
Huitzilopotli, che il tuo sangue fiuta,
e navigando il pelago co' 'l guardo
ulula —Vieni!

Quant'è che aspetto! La ferocia bianca
strussemi il regno ed i miei templi infranse:
vieni, devota vittima, o nepote
di Carlo quinto.

Non io gl'infami avoli tuoi di tabe
marcenti o arsi di regal furore;
te io voleva, io colgo te, rinato
fiore d'Absburgo;

e a la grand'alma di Guatimozino
regnante sotto il padiglion del sole
ti mando inferia, o puro, o forte, o bello
Massimiliano.²

“Miramar”

*Oh Miramar, hacia tus blancas torres
hastizadas por un cielo nebuloso,
foscas, con vuelo de siniestras aves
llegan las nubes.*

*Oh Miramar, y contra tus granitos,
naciendo grises desde el torvo piélago,
con un reproche de ánimas airadas
baten las ondas.*

² G. Carducci, *Odi barbare. Rime e ritmi*. Bologna, Zanichelli, 1921.

*En la sombra nubada están oteando
los golfos, pesarasas, las torreadas
ciudades: Muggia, y Pirano, y Parenzo,
gemas marinas.*

*Y el mar todas propulsa las mugientes
cóleras al bastión hecho de escollos
de do contemplas las dos vistas de Adria,
roca de Habsburgo;*

*y truena el cielo en Nabresina, cabe
la costanera gris, y de centellas,
Trieste, al fondo, la testa coronada,
se alza entre nimbos.*

*¡Ay, cómo todo sonreía esa dulce
alborada de abril, cuando salía
el blondo emperador, junto a su dama,
rumbo a otras playas!*

*Y su plácida faz, cómo irradiaba
lo viril del imperio, y las cerúleas
y altaneras pupilas de su amada
la mar rasaban.*

*¡Adiós, castillo de los días felices,
nido de amor edificado en vano!
Otra aura rapta por el yermo océano
a los esposos.*

*Dejan con fe encendida los salones
decorados de triunfos y esculturas
de grandes sabios. Dante y Goethe al príncipe
llaman en vano*

*desde sus vivos lienzos: una Esfinge
lo atrae con vista móvil por las ondas:
él obedece, y deja abierto el libro
del romancero.*

*¡Oh ni el amor, ni el canto aventurero
lo acogerán, ni el son de las guitarras
allá en la España Azteca! Mas ¡cuál nenia
língua en las auras*

*desde la torva punta de Salvore
llega entre los lamentos del oleaje?
¿Cantan los muertos vénetos, las viejas
hadas istrianas?*

*Ay, mal abor das sobre el Mare Nostrum
hijo de Habsburgo, la fatal Novara.
Te acompañan las negras Furias, e izan
tu vela al viento.*

*¡Ve que la Esfinge cambia varias caras,
pérfida, frente a ti, retrocediendo!
Es de Juana la Loca el rostro exangüe
contra tu esposa.*

*Es el cráneo cortado —y te hace muecas—
de Antonieta. Y, pútridos los ojos
fijos en ti, es la yerta cara pálida
de Moctezuma.*

*Entre bosques inmensos de magueyes,
nunca mecidos por benignos vientos,
se encuentra en su pirámide, que emite
lívidas flamas,*

*por la neblina tropical, el dios
Huitzilopochtili, que olisquea tu sangre,
y el piélago surcando, con sus ojos
te aúlla: ¡ven!*

*¡Cuánto ha que espero! Los feroces blancos
destruyeron mi reino y mis santuarios:
ven, oh devota víctima, oh bisnieto
de Carlos Quinto.*

*No a tu infame prosapia purulenta,
o ardiendo en su furor real, quería;
sino a ti, y hoy te tomo, renacida
flor de Habsburgo;*

*y a la gran alma del señor Cuauhtémoc,
que aún reina bajo el pabellón del sol,
te doy en hostia, ¡oh puro, oh fuerte, oh bello
Maximiliano!*

Se advierte, como dije, un patriotismo universal, muy común desde los comienzos del romanticismo. Pero también percibimos en él una verdadera compenetración, una empatía con las realidades dolorosas de la doble conquista de México, la de los españoles y la imperial francesa. Como un artista pindárico, en esta oda Carducci amalgama dos corpus históricos, el europeo y el mexicano. Se advierten los siguientes aspectos: 1) una forma poética clasicista y muy italiana en relación con su tipicidad estrófica ("Miramar" está escrita en sáficas), se une a un tema que por su rareza indiana y por sus sugestivas facetas podría clasificarse como romántico; 2) un idiolecto latinizante acoge algunas voces mexicanas para ambientar y dramatizar mejor la historia del emperador; considerado en tales términos el léxico del poema en cuestión, es posible afirmar que pese a su conservadurismo formal, Carducci se adelanta aquí a la actitud mayormente innovadora de su alumno Giovanni Pascoli, quien no dudará en reunir en su poesía vocablos técnicos, términos jergales, voces onomatopéyicas, palabras extranjeras etcétera; 3) se fusionan también dos poéticas, algo muy importante, pues el poeta de la poesía "sana" y *ore rotundo*, se muestra en estos versos un poco parnasiano por la perfección escultórica de sus estrofas y por abordar un tema histórico; pero al mismo tiempo percibimos, por ciertos motivos (la Esfinge, las Erinias), y por el recurso de cargar ciertas palabras de un aura grotesca y enigmática, parte de los recursos poéticos del simbolismo baudeleriano.

Muy notable es la síntesis de las dos mitologías que se compenetran, como los paisajes, en el seno de la Némesis histórica que no olvida aplicar la ley del talión.

Dividido en siete secuencias (primera, versos 1 a 12; segunda, versos 13 a 20; tercera, versos 21 a 32; cuarta, versos 33 a 40; quinta, versos 41 a 52; sexta, versos 53 a 68, y séptima, versos 68 a 80) muy parecidas en cuanto a su número de versos, el poema presenta en cada uno de estos eslabones una situación específica que sirve como preámbulo a la desgracia final, a saber, la muerte de Maximiliano, que queda sugerida en la estrofa final.

Ahora presentamos las características de cada una de las secuencias.

Versos 1-12. Los primeros doce versos introducen el canto. Están repartidos en cuatro estrofas y se valen de un elegante apóstrofe a Miramar, el castillo en que Maximiliano (1832-1867) vivía junto con Carlota; en realidad, semirrecluido y al margen de la política austriaca, luego de que su hermano primogénito, el emperador de Austria Francisco José, le había retirado el virreinato de las provincias lombardo-vénetas (que cobrarían su libertad anexándose a Piamonte en 1859), a causa de sus simpatías liberales. La primera imagen es visual y de contraste entre las "blancas torres" del castillo de Miramar,

que de pronto (v. 2) se cargan de “tedio” a causa del cielo denso en nubes y a punto de estallar en tormenta.

Comienzan los *mots-clef* que, a la manera de los simbolistas franceses (y en la poesía italiana, igualmente debido al influjo de aquéllos, de un Pascoli, un Ungaretti, un Montale, entre otros), permiten presentar el acercarse de una desgracia. Palabras como “torres hastiadas” y “cielo nebuloso” encuentran un remate natural en los vv. 3-4: “foscas con vuelo de siniestras aves / llegan las nubes”.³

Todo es presentimientos y simbolismo ya desde esta primera secuencia. Carducci destaca en la segunda parte de ella (vv. 5-8) imágenes de una inquietud digna del mejor romanticismo: “ondas grises”, “torvo piélagos”, “reproche de almas airadas”. Mientras que los últimos versos de la secuencia (9-12) insisten en contrastar lo imponente de las “torreadas ciudades” con el dolor melancólico que las acosa, como si supiesen estas “gemas marinas” que miran hacia los golfos del Adriático lo que ha de ocurrirle a Maximiliano.

La segunda secuencia (vv. 13-20) presenta la siguiente particularidad: comienza por la conjunción copulativa “y”, la cual introduce otra serie de imágenes en torno al vocativo a la “roca de Habsburgo”. Se producen diferentes ecos en las desinencias de los sustantivos que enumeran los elementos, ecos que sólo se notan en el original italiano (*mar-e, sping-e, coller-e, ond-e, du-e vist-e, Triest-e*); mediante este recurso aliterativo, en combinación con las construcciones hiperbáticas, se reproducen los tumbos de un mar embravecido al que anima el deseo de venganza. Una vez más es evidente el contraste entre el verbo *spinge* (en mi traducción: propulsa) y el participio presente *mugghianti* (mugientes) con la imagen visual de aparente inocencia de la “roca de Habsburgo” que se asoma a las dos vistas de Adria. Van en aumento los augurios: “trueno el cielo”; “coronada de centellas” se yergue Trieste entre “nimbos”.

Da comienzo la siguiente secuencia (vv. 21 a 32) con la interjección *Deh* (¡Ay! en mi versión). Comienza el vuelo pindárico mediante el cambio de plano narrativo. Si al principio el poeta se dirige a Miramar, y a continuación menciona algunos augurios de la venganza preparada por el destino en contra del austriaco descendiente de Carlos V, ahora fija la vista sobre los momentos pasados que pinta felices para la aventurera pareja.

³ Fernando del Paso, en su celebrada novela *Noticias del imperio* (México, Diana, 1987, p. 95), hace referencia a estos versos de Carducci con un curioso error de interpretación: “...como enfoscadas (las torres de Miramar) con nubes que llegaron con el vuelo de ángeles siniestros”. Evidentemente el escritor, leyendo apresuradamente, confundió la palabra italiana *augelli* (aves) con *angeli* (ángeles).

Llenas de luz y alegría son las imágenes: "dulce mañana de abril" (recuérdese que para la historia el viaje empezó el día 10 de aquel mes), "el blondo emperador junto a su dama". Imágenes, en fin, apoyadas por el hipérbaton en que resalta, por su posición en el verso, el adjetivo *placida* (tr. plácido) junto al verbo en copretérito *raggiava* (irradiaba). Es muy notable en el original la combinación léxica: *la maschia possa del impero*, difícilmente traducible (literalmente: el vigor masculino del imperio) y que se transformó en mi versión en "lo viril del imperio".

Concluyen esta tercera secuencia los vv. 29-32, consistentes en un adiós al castillo de Miramar. Equilibran el tono de felicidad, por una parte, todo el v. 30: "¡nido de amor edificado en vano!" y, por otra, la actitud de Carlota, quien "rasaba el mar" con su mirada cerúlea llena de soberbia; además, en el texto de partida tanto el verso 21 como el 25 comienzan con sendos fonemas /a/, los cuales representan una expresiva aliteración evocadora de lamentos que, valga la digresión, evocan el mismo recurso en el famoso "Nocturno" de José Asunción Silva.

Forman la cuarta secuencia (vv. 33 a 40) dos momentos diferentes. Son partes del vuelo pindárico que nos va llevando, a lo largo del tiempo, por diferentes momentos de la vida personal de Maximiliano. Desde el verso 33 al 36, las imágenes corresponden a los infortunados esposos que abandonan los salones de su castillo, salas que por su rica decoración expresan el lujo y la alta cultura que no retuvieron al soñador austriaco, cuya vida es, en verdad, todo un caso de romanticismo. Nada logran respecto a retenerlo en Europa, ni siquiera los vivaces cuadros de Dante y Goethe, máximas figuras de la civilización alemana e italiana, que lo llaman en vano en el verso 36.

En el segundo momento (vv. 37-40) aumentan el espanto y el misterio a causa de la Esfinge, ser mitológico que atrae a Maximiliano hacia el mar lleno de peligros. Es la primera vez que a lo largo del poema se acrecientan los presagios, tan es así que los promueve una Esfinge con su "vista móvil sobre las ondas". El emperador, como hechizado, "cede", se abandona al cumplimiento de un destino feroz que le estaba preparado por una Némesis histórica.

Muy notable es la presencia de este ser mitológico en la poesía. El término, que también le gustaba a Charles Baudelaire, se relaciona con el verbo griego *sfyngein* (apretar) y significa, por tanto, la sofocadora. Designaba en la mitología grecorromana a un monstruo alado, con cuerpo leonino, cabeza y pecho también de león y cola de serpiente y proponía enigmas insolubles. También existía en los mitos egipcios, entre los que asumía la misma representación, pero carente de cola y de alas. Aquí no sólo propone un "enigma" o pregunta de difícil solución, sino que potencia el presentimiento y encarna la desgracia de Maximiliano, asumiendo al mismo tiempo un papel encantatorio, parecido

al que desempeñaban las sirenas en los antiguos mitos griegos. Es, pues, una Quimera: una trampa.⁴

Todo es funcional en la pluma de un enorme poeta como Carducci. Por ejemplo, el "libro del *Romancero*", que el emperador deja abierto a la mitad, se convierte en un motivo inquietante colocado aquí por él con aparente descuido. Pues Maximiliano, impulsado a la aventura imperial en México — empresa que él nunca creyó que habría de fracasar —, se ha dejado embelesar no sólo por la Esfinge, sino también por los romances que leía y por las evocaciones que suscitaban en su alma romántica esas historias populares compuestas en la lengua de los conquistadores de México.

Así, el romántico austriaco cree que encontrará cantos de amor y son de guitarras, no la muerte. Como europeo de su tiempo, veía en el Nuevo Mundo un continente seguramente mágico.

Una subsecuencia de esta quinta parte la forman los versos 43 al 48:

[...] ¿Mas, cuál nenia
 luenga en las auras

desde la torva punta de Salvore
 llega entre los lamentos del oleaje?
 ¿Cantan los muertos vénetos, las viejas
 hadas istrianas?

Fascinante el pindarismo de Carducci: el paisaje del norte de Italia (la punta de Salvore) de pronto se rodea de cantos de difuntos vénetos o bien de los aullidos de las viejas hadas de Istria, tierra mágica rica en leyendas. Como se ve, hay aquí un homenaje de Carducci a los mártires de las rebeliones antiaustriacas anteriores a Maximiliano. El poeta se pregunta si acompañan la empresa de Maximiliano las voces de quienes murieron por lograr la unidad de su patria; y que cayeron bajo la represión de la tiranía de aquellos cuya sangre es la misma del inocente que ha de pagar con su vida los crímenes del imperio austro-húngaro.

Es profunda y anfibológica esta parte del poema. Los malos augurios llegan casi a su máxima expresión. Proclive, como en Latinoamérica los modernistas

⁴ En la mencionada novela de Fernando del Paso, se cita (p. 195), en traducción española, un poema que escribiera el propio Maximiliano antes de la expedición, cuando todavía dudaba si aceptar la azarosa propuesta de Napoleón III: *Me fascináis con el señuelo de una corona, y me turbáis con puras quimeras, ¿deberé prestar oído al dulce canto de las sirenas?* Coincidencia asombrosa de términos: ¿o Carducci conocía este texto?

por la misma época, al empleo de varias mitologías y no sólo de la mitología grecorromana, Carducci sugiere aquí sin presentarlos del todo a estos personajes fatales: las hadas istrianas. Istria era, en la antigüedad, una zona casi al margen de la cultura romana, lugar de cruce de pueblos bárbaros cuya paganidad estaba poblada de brujas y de seres malignos, una tierra, en fin, bárbara, impregnada de mitología siniestra. De este modo, las extrañas nenas que se escuchan significan, o las almas en pena de los mártires de la libertad italiana que claman venganza, o los antiguos espíritus malignos del pasado.

Termina esta secuencia con una exclamación: "¡Ay, mal tu abordas [...] la fatal Novara!" Se encierra aquí todo el nudo histórico de la Némesis. Novara era el nombre del navío que trajo a Maximiliano hasta Veracruz. Recordaba la batalla librada cerca de la ciudad homónima en 1849, entre el rey de Piemonte, el heroico y desdichado Carlos Alberto, abanderado de la libertad italiana, y los austriacos que resultaron vencedores. En Novara se acabó el primer sueño de unidad e independencia nacional italiana. Allí triunfó la opresión contra el derecho de los pueblos, la prevaricación de la fuerza sobre la libertad; después de Novara, el rey indeciso y soñador ("Italo Hamlet" lo llamaría el propio Carducci en otra oda), tuvo que tomar el camino de la abdicación, el exilio y la muerte prematura. Fatal fue el navío, pero más fatal y siniestro el nombre que ostentaba, señal manifiesta del destino que llevaba a Maximiliano hacia un desenlace de derrota y muerte al igual que Carlos Alberto, y de expiación de la injusticia de todo pueblo fuerte contra el débil. El emperador aborda en mala hora la nave de fatídico nombre sobre un mar que es italiano desde siempre, en compañía de las Furias, quienes izan al viento las velas. También en esta poesía, como en otras, tanto italianas como europeas en general, las Furias representan al mismo tiempo la culpa y el castigo, y al igual que las Parcas, están dispuestas a tejer el hilo del destino y a cortar la vida de la víctima propiciatoria.

En la sexta secuencia que comprende los versos 53-67 suceden los siguientes hechos. La Esfinge, pérfida, va cambiando de rostro sucesivamente, evocando así varios hechos nefandos de la historia europea, relacionados con la estirpe y el hado de los protagonistas: Juana la Loca, madre de Carlos V, el primer invasor de las tierras americanas, representa el destino de locura de Carlota; la decapitación de María Antonieta, de estirpe habsbúrgica, recuerda cómo un pueblo ofendido puede hacer justicia sobre su monarca; y en una espeluznante síntesis mitopoyética, la cara horripilante de Moctezuma clama venganza.

Exótico es el paisaje de inmensos bosques de magueyes sobre los que se cierne el infortunio, pues estas plantas, dice el poeta, nunca son agitadas por un soplo de viento benigno. Entre tales bosques misteriosos se encuentra en su pirámide, que aún desprende las llamas del incendio provocadas por los con-

quistadores, Huitzilopochtli, el dios ofendido, quien ya oífatea la sangre del descendiente de Carlos V.

Con la séptima y última secuencia concluye el canto en un tono digno de Eurípides. El enlace entre ambas se localiza en el v. 68, en que, con magnífica sinestesia, “los ojos” (literalmente: la mirada) de la deidad mexicana le “aúllan” al hombre blanco convocándolo al cumplimiento de sus hados. La deidad ha aguardado pacientemente a lo largo de siglos. No ha querido tomar venganza en la “prosapia purulenta” de Maximiliano, precisamente porque los ha visto pudriéndose en su propia degeneración física y corrupción moral derivadas de su codicia, de su ambición de poder, propia de todos los reyes. Para vengarse quería a un inocente; a la flor y nata de aquella casa de los Habsburgo, al que alguien definió como el gobernante que no merecíamos. Y lo toma.

Huitzilopochtli lo presenta como ofrenda ritual (usando el término específico latino *inferia*, que en boca del dios azteca sincretiza los dos mundos) a Cuauhtémoc,⁵ quien venga en Maximiliano, por una parte, las injusticias de los bárbaros austriacos en Italia; y por otra, con un sentido de justicia no mencionado por el poeta, los crímenes cometidos por los europeos contra una raza libre.

Aún es posible poner en relieve algunas características del contenido de esta oda; sin la mención de las cuales ni el estudio aquí presentado quedaría concluido, ni el lector lograría una cabal comprensión de la importancia de “Miramar” para nuestra cultura e historia. En 1992 se cumplieron los quinientos años del eufemísticamente denominado “encuentro de dos mundos”, que en muchos casos derivó en genocidio y derrota de los pueblos americanos. Igualmente se cumplieron ciento treinta años de la fallida intervención francesa, tan sentidamente deplorada por nuestro poeta. Aún es sorprendente, a través de los siglos, la frescura y el dolor de su conciencia de “los otros”, todavía es actual, y recordatoria, la manera en que fuimos vistos por un poeta que estando “allá”, supo conmoverse por los que estábamos “acá”, en una época en que tanto el “acá” como sus antípodas eran puestos a prueba por la injusticia de los poderosos.

Asimismo es notable que, en un momento de la literatura europea en que ya preparaban sus mejores armas los seguidores del “arte por el arte”, con la secuela de despolitización expresa en la literatura y en las artes plásticas (aunque no en términos absolutos, pues el naturalismo y las vanguardias de principios del *noveciento* también tuvieron, a su modo, un contenido social), Carducci

⁵ El nombre italiano *Guatimozino* tiene su correspondiente español en “Guatimozin”. Considerando el sentido de “Cauhutemoctzin”, el término náhuatl del que derivan los dos europeísmos, traduje “Señor Cuahutémoc” para acentuar filológicamente los mexicanismos del poema.

lograra una serie de muestras poéticas de muy elevado logro técnico y, al mismo tiempo, dotadas de un contenido eminentemente cívico en dos niveles: el nacional y el universal.

En efecto, Carducci elabora en las *Odas bárbaras*, y por tanto en "Miramar", una poética muy moderna (parnasiana, simbolista, cercana a lo que será el hermetismo) y, al mismo tiempo, profundamente tradicional (formas neoclásicas, lenguaje aúlico, tono sublime). También debe mencionarse que su detallismo, tan cuidadoso como para llamar en uno de los sonetos mencionados "caco imperial" a Maximiliano, logra, quizá sin proponérselo, efectos cargados de aguda ironía, pues, si para los italiano Caco es sólo el mítico saltador que Hércules-Alcides mata cerca del Aventino, "caco" es también un mexicanismo que significa ladrón de poca monta, con lo que queda ridiculizado en la traducción el aventurero austriaco.

Todavía, a propósito del mismo, hay que agregar algo que me parece sumamente importante. No se ha destacado suficientemente la religiosidad de los grandes poetas del *ottocento* italiano, no solamente Manzoni, católico profeso, o Fogazzaro, inflamado hereje, sino también Carducci, ateo confeso, y Pascoli, de difuminada ideología, para no mencionar sino a las figuras señeras. Pues bien, precisamente el personaje de "Miramar" es objeto en el ánimo de Carducci de una consideración que no puede ser calificada más que como religiosa. Recuérdese que si al principio lo llama "reyezuelo hambriento", como queda dicho en uno de los sonetos arriba citados, posteriormente lo compadece, llamándolo "puro y bello Maximiliano". La oda, pues, agrega a sus contenidos cívicos, patrióticos y filosóficos, y a los sentimientos de rechazo de los poderosos y de solidaridad con los débiles, un contenido de fraternidad y de conmiseración ante la muerte de un inocente que es sacrificado en el altar de una entidad superior, llámese ésta el espíritu absoluto, la justicia immanente o el destino que no olvida que todo lo que se hace se paga, en este mundo o en el otro.

En conclusión, la piedad de Giosuè Carducci se parece en algo a la visión de Manzoni en torno a la providencia. En *Los novios*, ésta es la guía y la recompensa de las acciones humanas cuando sean positivas; pero, asimismo, es la que doblega la maldad, aunque ésta parezca triunfar a veces, para que sirva, como dócil instrumento, a la realización del bien. En Carducci es la Historia, sea ésta lo que sea, se tenga o no fe, la que pone a cada quien en su lugar, ya se trate de los individuos o de los pueblos, valiéndose de la trama, consciente o inconsciente de las acciones humanas. La justicia immanente está pendiente de las acciones injustas y termina por imponerse de manera casi mecánica, de manera semejante a como se cumple el destino de los personajes trágicos en la tragedia griega.

Miradas femeninas sobre el Nuevo Mundo

Laura LÓPEZ MORALES
Universidad Nacional Autónoma de México

La década de los noventa ha sido muy prolija en el debate sobre el tema de la percepción que los europeos tenían en siglos pasados, y me pregunto si no siguen teniéndola, sobre el Nuevo Mundo. Pero, a decir verdad, la imagen que nos ha definido a los ojos del Viejo Mundo empezó a tejerse desde antes del encuentro ocurrido a fines del siglo XV. Esta imagen fue alimentada primero por los mitos de la antigüedad y luego por los sueños del hombre renacentista. Poco después, en cuanto tuvieron contacto con esa nueva realidad, los primeros viajeros no pudieron escapar a la tentación de dejar constancia de lo que iban descubriendo dentro de un contexto totalmente ajeno al suyo.

Crónicas, memorias, diarios, cartas, apuntes, además de obras de ficción con supuestas bases históricas, fueron poco a poco construyendo una visión no exenta de fantasía en quienes no conocían personalmente ese Nuevo Mundo. Cuando éstos pudieron a su vez poner pie en las nuevas tierras difícilmente lograron deslindar lo imaginario de lo real. En su mayoría, los europeos que entraban en contacto directo con el mundo americano partían no sólo de su propio modelo cultural sino, por razones obvias, de esos esquemas recibidos. En tales condiciones, su experiencia en el nuevo entorno raras veces se realizaba bajo el signo de la objetividad y del desprejuicio.

Los escritos que aquí comentaremos¹ revisten un interés muy especial, ya que recogen impresiones igualmente marcadas por los modelos culturales europeos detectables en los hombres, pero, en este caso, desde la perspectiva femenina. En efecto, los testimonios que consultamos para esta intervención fueron escritos por mujeres que, por diferentes razones, viajaron a América durante el siglo pasado. Tres españolas —una de ellas nacida en Cuba—, dos francesas, una sueca y una inglesa, más conocida por nosotros como la marquesa Calderón de la Barca, dejaron constancia de su experiencia en América.

¹ *Viajeras al Caribe*. Seleccionado, prologado y notas de Nara ARAUJO. La Habana, Casa de Las Américas, 1983. (Col. Nuestros países)

Muchos puntos comunes encontramos en los apuntes de estas damas, también muchas diferencias; coincidencias y divergencias que señalaremos en su momento.

Como, en su gran mayoría, estas viajeras no eran profesionales de la pluma, la agudeza o pertinencia de sus observaciones no siempre va aparejada a una expresión hábil y elegante. En casi todos los casos, por pertenecer a la burguesía, a la aristocracia e incluso a la nobleza, todas contaban con una cultura respetable para la época. Sin embargo, a final de cuentas, los desniveles intelectuales entrañan, en ocasiones, espontaneidad y frescura en las observaciones. En tal sentido, más que nuestros propios comentarios, consideramos de capital importancia el contacto directo con estos testimonios desde la mirada de mujeres marcadas culturalmente por el Viejo Mundo.

Salvo la infanta de Borbón y Eva Canel, ambas españolas, nuestras viajeras no dejan de anotar prolijamente sus impresiones sobre la naturaleza —flora, fauna, climas—, de pormenorizar paisajes que las deslumbran. Igual interés despierta el entorno humano: describen con detalle cualidades y desventajas de ciudades, pueblos o caseríos —tipos de construcción, estilos, materiales—, organización —iglesias, plazas, mercados barrios burgueses o barriadas, lugares de entretenimiento—, dinámica social —costumbres, modas (con un apartado especial para las mujeres), eventos públicos, fiestas, procesiones...; algunas de ellas se aventuran incluso a opinar sobre política y economía. Los márgenes de exactitud varían tanto por la inevitable parcialidad inherente a la posición social de estas narradoras, como por los desiguales niveles de preparación y de conciencia con que cada una asume el proyecto de poner por escrito sus vivencias en un universo que, en todos los casos, no podía dejarlas indiferentes.

* * *

Empecemos por la más conocida de nuestras “reporteras” europeas. Fanny Erskine Inglis nació en Edimburgo en 1804, en el seno de la aristocracia escocesa. Su familia viaja a Estados Unidos donde la joven Fanny conoce al que será su esposo, don Ángel Calderón de la Barca, funcionario del gobierno español en ese país. Dicho sea de paso, el título de marqueses les es conferido por Alfonso XII, cuando la dinastía borbónica es restaurada en el trono de España.

Fanny tenía treinta y cinco años cuando viaja a nuestro país que, a la sazón, era teatro de interminables guerras civiles. La crisis política y económica, las luchas entre liberales y conservadores definen el ambiente convulsionado que reina en México cuando los esposos Calderón de la Barca llegan a tomar posesión de su cargo. La misión era importante porque, tras quince años de vida

independiente, era la primera vez que México recibía a un representante oficial de la ex metrópoli. Su estancia en tierras mexicanas dura dos años (1840 a 1842), y en 1843 los escritos epistolares de la marquesa son publicados tanto en inglés como en castellano bajo el título de *Life in Mexico, during a residence of two years in that country* (*Vida en México, durante una residencia de dos años*).

Las cartas que Fanny escribe a su familia durante el viaje y la estancia en tierras americanas son una suerte de bitácora en la que, desde los ojos de una mujer, van consignándose sucesos, escenas, caracteres, imágenes y toda clase de experiencias marcadas por un fino sentido de observación. Hechos nimios e impersonales como: "El buque zarpó..." o "...empezamos a advertir, en lontananza, algunos campanarios que se destacaban sobre la playa baja y arenosa", adquieren otra textura gracias a la lúcida reserva con que Fanny emite ciertos juicios, cuidando de mostrarse categórica. Desde La Habana comenta: "Todavía no les sé tomar el gusto a estas frutas. Ciertamente, son productos naturales cuyo aspecto maravilloso y cuyo delicioso sabor no he de poner en duda",² posición prudente a la que permanece fiel durante el resto de su periplo. Ya en México reconoce que:

La cocina de Veracruz, que hace dos años me pareció detestable, la encuentro ahora deliciosa. ¡Qué pescado tan excelente y qué frijoles tan incomparables! Puede esto parecer una fruslería; pero después de todo, así en fruslerías como en cosas de importancia, es muy importante para el viajero el comparar sus opiniones en diversos periodos, a fin de corregirlas. Las primeras impresiones son de gran importancia si sólo se las consigna como tales; pero no hay que darles el peso de opiniones definitivas porque se incurre forzosamente en error. Viene a ser como el juzgar de los individuos por su fisonomía y maneras, sin haber tenido tiempo para estudiarles el carácter. Así lo hacemos con mayor o menor frecuencia, y ¡cuánto no nos engañamos a menudo!³

Viniendo de Nueva York camino a México, los esposos Calderón pasan una estancia en La Habana, cuya vida en las altas esferas les complace profundamente: recepciones, bailes, ópera, teatro. Pero Fanny es también sensible a los lugareños porque con sus costumbres y fiestas imprimen un vivo colorido a la capital isleña. Con todo, la presencia de los negros, igual que la de los mestizos

² *Ibid.*, p. 86.

³ *Ibid.*, p. 103.

e indios en México, es vista con ojos complacientes, acaso un tanto paternalistas, diríamos ¿maternalistas?:

[...] paseando por las habitaciones después de la cena, nos divertimos viendo cómo los negros se atracaban de dulces, descorchaban las botellas de champaña y se bebían el vino y devoraban cuanto podían sin que les importase un comino la presencia de sus amos ni de amas, se portaban en suma como una multitud de niños, que están seguros de la indulgencia superior y saben abusar de ella.⁴

Tras esta amena estancia en Cuba, el contacto con tierras mexicanas parece causar un impacto menos entusiasta. Y no era para menos: Veracruz acababa de ser víctima de la primera embestida militar francesa ante la negativa del gobierno mexicano a resarcir los daños que los súbditos franceses habían padecido durante las guerras intestinas.

Nada paradisiaco debió ser el espectáculo que ofrecía la costa mexicana donde, aparte del calor sofocante, los pueblos estaban quemados, los “zopilotes asquerosos si bien útiles agentes de la limpieza” revoloteaban y se respiraba el olor del “vómito negro” que azotó a la costa en esos tiempos.

“No puede imaginarse nada más melancólico, *délabré* y desconsolador que la apariencia general del puerto [...] De un lado, el fuerte, con sus paredes negras y rojas; del otro, la ciudad miserable y pizmienta, repleta de grandes avucastros negros, llamados zopilotes...”⁵

Pese a la actitud generalmente desprejuiciada con la que Fanny va registrando todo cuanto le ofrece esa nueva realidad, hay momentos en los que su mirada es la del europeo “civilizado” atraído por el ángulo exótico y pintoresco de este Nuevo Mundo: “Hay una circunstancia que debe observar todo el que viaje por el territorio mexicano. Cuanto ser humano, cuantos objetos se adviertan al pasar, constituyen cada uno, por sí mismo, un cuadro, o pudieran, por lo menos, ministrar tema apropiado para el pincel o para el lápiz”.⁶

No obstante, su mirada es perspicaz y perceptiva en cuanto se trata de captar los rasgos esenciales de los personajes que le toca en suerte conocer, como Guadalupe Victoria, Santa Anna o la Güera Rodríguez, por ejemplo.

Por otro lado, es notable cómo Fanny logra equilibrar sus impresiones ingratas —por el clima, las condiciones materiales del viaje, lo deplorable de ciertos parajes...— con los elogios que nunca alcanzan la exaltación y el arrebató de quien descubre un paraíso insospechado.

⁴ *Ibid.*, p. 82.

⁵ *Ibid.*, p. 92.

⁶ *Ibid.*, p. 96.

En su descripción de los espacios (paisajes, ciudades, casas...), de la gente (la aristocracia, el pueblo, los funcionarios...) y de las costumbres (la comida, las diversiones, la ropa...), la marquesa sabe distinguir con objetividad los aspectos en que la vida de las colonias supera en refinamiento a la de las metrópolis.

En las epístolas de la marquesa no falta el rasgo de humor e ironía donde la intención de detallar una situación se conjuga con el sello personal de quien la observa. En sus comentarios sobre los "avucastros" descubiertos en Veracruz nos dice:

Vuelan en parvadas y pernoctan en los árboles. No son republicanos, ni parecen inclinados a declararse independientes puesto que tienen reyes, a los que, según se dice, profesan gran respeto, tanto que si uno de la especie real descubre un cadáver al mismo tiempo que un zopilote plebeyo, el último aguarda humildemente hasta que el soberano haya devorado su pitanza, y antes no se atreve ni a acercarse.⁷

¿Cómo no ver en estas líneas un eco de las pugnas políticas que sacuden a la vida política mexicana de esos años? Liberales y conservadores se turnan el poder, mientras el pueblo queda convertido en víctima de esas "aves".

En su afán por ser objetiva e imparcial frente a los hechos que consigna, la marquesa se documenta, como en el caso de la historia del Fuerte de San Juan de Ulúa, y apoya sus juicios en datos y testimonios de otros. Pero también intenta, con base en su propia experiencia, matizar algunas opiniones que apresuradamente han perpetuado clichés como en las líneas en que alude al espectáculo que Cortés debió contemplar al llegar a Veracruz.

Los tópicos de interés cubren así un amplio espectro que va del paisaje físico al paisaje humano, con profusión de detalles. Lejos de quedarse en la superficie anónima de la descripción despersonalizada, pero sin olvidar las limitaciones inherentes a todo primer contacto, la marquesa se muestra sensible al rasgo que humaniza lo que sus ojos van descubriendo: lo mismo la discreción, finura y pulcritud de la recamarera que la atiende en Jalapa, que la sensibilidad natural que, en materia de música, demuestran las mujeres de la sociedad veracruzana: "Nos tocaron aires tras aires, un tantico monótonos, pero con gran facilidad y ejecución, tanto más notables cuanto que las señoras lo hacían al oído. Imagino que ha de haber por aquí gran dosis de gusto musical desperdiciado".⁸

⁷ *Ibid.*, p. 94.

⁸ *Ibid.*, p. 95.

Las cincuenta y cuatro cartas de la marquesa constituyen sin duda un testimonio de gran importancia sobre la vida de nuestro país a mediados del siglo pasado. Pero su valor es mayor porque además se trata de las primeras impresiones escritas por una mujer, en las que aparte de los rasgos ya señalados no faltan las anécdotas picantes y sabrosas y, ante todo, cuyo agudo sentido de observación sabe no sólo captar el detalle que escapa a las miradas burdas, sino tomar sus distancias y reconocer la relatividad de cualquier apreciación frente a una realidad que se revela progresivamente a los ojos ajenos.

Nacida en 1789, y por tanto menos joven que la marquesa Calderón de la Barca, pero, como ella, perteneciente a la nobleza, María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo, condesa de Merlín, nos deja también valiosos testimonios sobre su Cuba natal, en donde, por cierto, coincide con Fanny Erskine durante la escala que la inglesa hace con destino a México.

Hija de unos condes españoles que se movían entre los hacendados esclavistas de La Habana, María de las Mercedes parte a los doce años a Francia, donde crece y se forma en un ambiente de nobles e intelectuales. A los veintiún años contrae matrimonio con el conde Antorni de Merlín, miembro del Estado Mayor de Napoleón III.

La condesa de Merlín recibe en su salón parisino a lo más granado del mundo literario de la época: Victor Hugo, Lamartine y Musset forman parte de su círculo; pero ella misma incursiona en las letras en 1831 con un escrito autobiográfico relativo a su infancia en la isla antillana: *Mis primeros doce años*.

Después de enviudar, regresa a su tierra natal en 1840, y establece vínculos con algunos de los intelectuales cubanos que hacia 1840-1842 luchan por abolir la trata de esclavos. Su estancia en Cuba dura sólo dos meses y, tres o cuatro años después, publica *La Havanne*, libro en el que, junto con otros documentos, aparecen sus experiencias e impresiones sobre asuntos de candente actualidad, como era, a la sazón, la abolición de la trata negrera. Una primera traducción al español, por cierto mala, de algunas de las cartas que integran *La Havanne*, es publicada en 1844 con un prólogo de Gertrudis Gómez de Avellaneda.

Los móviles de la publicación de este conjunto epistolar no son ningún secreto: ella busca un éxito editorial y en buena medida el tratamiento de asuntos álgidos y actuales es un criterio decisivo. Sin embargo, hay que tomar con reservas sus juicios sobre política y su conciencia "progresista" que, en última instancia, resulta afín al paternalismo colonialista y redentor de algunos europeos. Citaremos un largo fragmento que ilustra claramente la posición de María de las Mercedes a este respecto:

Nada más justo que la abolición de la trata de negros; nada más injusto que la emancipación de los esclavos. Si la trata es un abuso indignante de la fuerza, un atentado contra el derecho natural, la emancipación sería una violación de la propiedad, de los derechos adquiridos y consagrados por las leyes, una verdadera expoliación [...] Los negros y las negras, destinados al servicio interno de la casa, pueden emplear su tiempo libre en otras tareas, por su propia cuenta; disfrutarían más de ese favor si fueran menos perezosos y menos viciosos. Su ocio habitual, el ardor de la sangre africana y ese descuido que resulta de la ausencia de responsabilidad por su propia suerte, engendran en ellos las costumbres y los hábitos más desordenados. Rara vez se casan, ¿para qué? El marido y la mujer pueden ser vendidos, de un día para otro, a amos diferentes, y su separación se hace entonces eterna. Sus hijos no les pertenecen. Como la dicha doméstica no les pertenece, así como la comunidad de intereses les son prohibidos, los vínculos de la naturaleza se limitan en ellos al instinto de una sensualidad violenta y desordenada [...] ¿Cuál será en nuestro país la existencia de más de setecientos mil negros frente a trescientos mil blancos? Su primer sentimiento, su primera necesidad, ¿cuál será? No hacer nada. Lo he dicho, un trabajo regular les es insostenible. Sólo la fuerza ha podido someterlos. [...] Un negro indolente y salvaje, extraño a todo deseo de progreso, ¿pensaría alguna vez en cambiar esa vida imprevisora, vagabunda y sensual, por los rigores de un trabajo y de un existencia ganada con el sudor de su frente?

Supongamos aún que, por un milagro, la educación moral de los esclavos libertos, desarrollándose de repente, los llevara al amor por el trabajo; vueltos laboriosos, los negros no tardarían en atormentarse con el deseo de hacerse propietarios: de ahí, rivalidad, ambición, envidia contra los blancos y sus prerrogativas.⁹

Huelgan los comentarios sobre la bandera filantrópica que la condesa de Merlín enarbola cuando se declara en favor de la abolición de la trata de negros; está convencida de que los esclavos son incapaces de productividad en la libertad y de felicidad fuera de la protección del amo.

Pasando a otros terrenos, cabe preguntarse si por ignorancia o por un curioso sentimiento de identidad extensivo a todo el Nuevo Mundo, María de las Mercedes menciona con orgullo los productos agrícolas con que Europa se enriqueció a raíz de sus contactos con América:

La isla de Cuba, que le ha dado a Europa el chocolate, alimento de las altas clases europeas, la papa, alimento de los pobres, el tabaco, de-

⁹ *Ibid.*, pp. 127-129.

leite hecho universal, esta isla ha perfeccionado y protegido el cultivo del café y de la caña de azúcar, es también madre de un tesoro vegetal, el maíz, del cual hasta el momento no se ha hecho bastante uso en Europa y que, conteniendo mucha sustancia alimenticia, podría rivalizar con la patata para la alimentación de las clases obrera y agrícolas...¹⁰

Por otro lado, en una carta dirigida a Georges Sand, se complace en describir con detalle a las habaneras: su físico, su carácter, su atuendo y costumbres. Los pormenores llevan una buena dosis de simpatía y casi admiración, por cuanto toca a la naturalidad y a la desenvoltura que, a su juicio, las caracteriza y, muy probablemente, las opone a la artificial y convencional de los europeas.

Sus análisis de la situación política, económica y social de la isla están marcados, pese a algunas críticas al sistema colonial, por su condición de noble. Apunta la necesidad de sacar del atraso a los cubanos, pero en función de la aplicación de modelos de desarrollo europeos y guiados por éstos. Del mismo modo, su visión de la sociedad isleña está condicionada por su propia pertenencia social. No obstante, ve a las habaneras con simpatía y, por subjetivas que sean, las descripciones de las costumbres que observa resultan más sencillas, auténticas y atractivas que cuando adopta un tono retórico para analizar asuntos de política o economía.

En fin, aunque valga rescatar la dimensión de autenticidad de sus testimonios, no puede ignorarse que su visión no corresponde a la perspectiva del mundo observado, es decir, que en ningún momento parece inquietarle penetrar en el sentido de tales costumbres, imaginarse en el lugar del otro y menos aún identificarse con él. Su percepción es desde el exterior y está teñida de romanticismo y exotismo. "La vida doméstica de La Habana parece renovar los encantos de la edad de oro".¹¹

Con todas las reservas ya señaladas, no cabe duda de que su obra resulta original justamente por el propósito que la guía: ventilar asuntos de actualidad en ámbitos habitualmente tratados por hombres. A diferencia de los enfoques y móviles que orientan los testimonios de otras mujeres aquí incluidas, las observaciones de la condesa de Merlin ilustran, en buena medida, pero desde la perspectiva femenina, las inquietudes de la época respecto a las relaciones entre las colonias y las metrópolis.

Acerquémonos ahora a la visión que dos francesas nos dejan de su estancia en Venezuela. Ambas pertenecen más bien a la burguesía y sus respectivas estancias en tierras americanas abarcan varios años.

¹⁰ *Ibid.*, p. 140.

¹¹ *Ibid.*, p. 119.

Yrcilia Leontine Pérignon vive en Venezuela cuando ya es una mujer madura; sus testimonios no asumen, como en los casos anteriores, la forma epistolar o de diario de viaje, sino de crónicas. En 1893 publica en Francia lo que será su único libro: *Recuerdos. En Venezuela, 1876-1892*. Esta francesa, casada en su tierra natal con el ingeniero venezolano Juan Roncajolo, se mueve evidentemente entre la clase pudiente, lo cual no le impide apreciar con objetividad la dinámica social de los menos favorecidos, aún cuando no logre distinguir ciertos matices como se ve en sus referencias a los "indios", indígenas verdaderamente explotados que confunde con la creciente y pujante población mestiza: "Los indios mantienen sus puestos en todas las clases sociales y su situación se va elevando constantemente. Así, no será sorprendente ver que esta raza oprimida injustamente, poco a poco, vuelva a tomar posesión de los derechos de los cuales se les privó por la fuerza".¹²

En la ruta a Venezuela, los Roncajolo tocan las Antillas francesas sobre las que Léontine hace comentarios muy escuetos, más bien de carácter pintoresco, acerca de los negros:

Entre todos los espectáculos hay uno especialmente curioso: el embarque del carbón a bordo de los buques, que cargan alrededor de mil toneladas en veinticuatro horas. El trabajo lo hacen doscientas o trescientas mujeres, cada una de las cuales lleva un cesto de mimbre sobre la cabeza. Como la operación se realiza de noche, las alumbran grandes fuegos encendidos dentro de recipientes en forma de candelabros. Ellas cantan y bailan mientras trabajan, y un negro las acompaña golpeando con las manos un tambor hecho de piel extendida sobre un barril. De las mujeres sudorosas y del carbón encendido emana un olor que contrae la garganta. Este olor y estas figuras que se agitan al resplandor de los fuegos hacen pensar en los demonios dentro del infierno.¹³

Sin ánimo de exaltar con sensibilidad romántica o de deplorar por prejuicio frente a la "barbarie" lo que va descubriendo, Leontine cobra conciencia de los cambios de opinión operados en su proceso de adaptación, como por ejemplo en lo referente a la comida:

Nos habíamos propuesto comer frutas tropicales, pero tanto mi hija como yo quedamos muy desilusionadas, pues encontramos bajo su suculento aspecto un sabor tan diferente al de las europeas, que ape-

¹² *Ibid.*, p. 325.

¹³ *Ibid.*, p. 328.

nas logramos probarlas. Sólo más tarde, cuando nuestros paladares se acostumbraron, pudimos saborear con placer cambures, mangos, guayabas, piñas, lechosas, etcétera.¹⁴

Leontine también es consciente de que el país está en pleno proceso de estructuración y de que las condiciones no son especialmente favorables para los “aventureros europeos” que pretenden probar fortuna en esas tierras: “Comprendí entonces la imprudencia de expatriarse a la ligera, sobre todo para venir a un país en vías de organización como Venezuela”.¹⁵

Por otro lado, más que reseñar la vida social, Leontine nos cuenta sus desplazamientos por mar y tierra, los sucesos excepcionales como huracanes o naufragios, y proporciona algunas datos sobre las poblaciones o puertos que van tocando o donde permanece algún tiempo, en función de la exigencias del trabajo de su marido que supervisa la instalación de las vías férreas. En esos contextos, sabe observar el detalle que revela una cierta situación social como la ya referida sobre las “carboneras martiniqueñas” o las líneas que dedica a los vendedores de agua de Maracaibo:

En las calles de la ciudad se encuentra un tipo muy interesante: el vendedor de agua. Son niños que no pasan de los ocho o diez años, y a menudo tienen personas a su cargo. Con frecuencia me entretuve observando su inteligencia y laboriosidad de hormiga. Uno los ve al borde del lago haciéndose bromas y cantando, pero sin dejar por ello de llenar sus *botijuelas*. Una vez que éstas se hallan llenas, se ayudan mutuamente con mil tretas para colocarlas sobre sus asnos; luego parten para servir al cliente y así ganar el dinero necesario para alimentar al vendedor de agua, a su asno y frecuentemente a una familia numerosa que tiene como único recurso el trabajo del niño. Naturalmente, ellos no pueden ir a la escuela y sin embargo saben leer, escribir, cuentan como hombres la moneda que se debe recibir del pulpero, desde el día en que aprendieron a caminar solos y a articular sus primeras palabras supieron pedir su “ñapa”. Sus lecciones de escritura y de lectura las toman montados sobre sus asnos, descifrando entre ellos los carteles y burlándose los unos de los otros cuando se equivocan. ¡Es la enseñanza mutua!¹⁶

Durante los dieciséis años que Leontine vive en Venezuela, le toca ver la transformación del paisaje que, en aras del progreso, a veces debía ser sacrifi-

¹⁴ *Ibid.*, p. 327.

¹⁵ *Ibid.*, p. 330.

¹⁶ *Ibid.*, p. 337.

cado: "Cuando acompañaba a mi marido en las obras, no podía dejar de admirar los magníficos árboles que a veces era necesario talar por así requerirlo el trabajo".¹⁷

Si bien la estancia de Leontine en América es mucho más prolongada que la de otras viajeras aquí mencionadas, los "recuerdos" que decide escribir serán voluntariamente más condensados y evitarán los detalles y temas recurrentes que abundan en los escritos de otras visitantes. No obstante, su mirada es aguda y no deja de darse cuenta, en el plano social, de las tendencias europeizantes que se respiran entre la clase dominante: los jóvenes concluyen o perfeccionan sus estudios en el extranjero —como debió ser el caso de su marido—, las mujeres "pretenden seguir la moda de París".

Aunque sus percepciones de la vida del pueblo no siempre distinguen los matices de la realidad, cotejos hechos con documentos y con la prensa de la época muestran el carácter fidedigno y auténtico de los datos que proporciona.

Por su parte, Jenny de Talleney, paisana de Leontine, es hija de Henry de Talleney, encargado de negocios y cónsul de Francia en Venezuela, adonde llegan en 1878. De su estancia de varios años en este país, donde por cierto Jenny se casa, la joven francesa publica en París, en 1884, un libro titulado *Recuerdos de Venezuela*.

Sus notas cubren las diferentes etapas del viaje, desde su salida del puerto francés de Saint-Nazaire, sus escalas en la Guadalupe y en la Martinica, hasta el recorrido por el litoral venezolano y otras andanzas por el interior del país.

Si la edición en español de la obra de Leontine de Roncajolo (1968) permite confirmar la veracidad de los datos que apoyan sus descripciones y observaciones, la versión española del texto de Jenny Tallenay, igualmente enriquecida con notas y fuentes de la época, hace posible la rectificación de inexactitudes históricas o errores como situar a Venezuela en Centroamérica.

Otro rasgo que contrasta con la obra de Leontine Roncajolo —sobre la misma región y más o menos contemporáneamente— es que mientras ésta logra plasmar con concisión sus impresiones, la Tallenay incurre a menudo en la paja. Como su compatriota, también consigna impresiones sobre las Antillas menores, cuando hace escala en Pointe-à-Pitre y en Fort-de-France.

Un grupo no menos numeroso de negros con pañuelos de cuadros rojos y amarillos y anchos trajes flotantes, apareció poco después andando por todas partes, vendiendo abanicos, totumas talladas y otros productos de industria local [...] Usos y costumbres se resienten

¹⁷ *Ibid.*, p. 339.

de este predominio de la raza negra y la colonia no progresa mucho aunque está en relaciones constantes con Europa.¹⁸

En otros momentos alcanza, sin desprenderse de esquemas marcadamente europeos, ciertos destellos de objetividad, como cuando comenta las tensiones que se respiran en las islas caribeñas debido a la estratificación social derivada de la composición racial que las caracteriza:

La situación más penosa es la del mulato desdeñado por el blanco y envidiado por el negro. En cada tertulia se forman grupos que representan el mismo número de castas y a menudo estallan serios conflictos entre estos elementos discordantes.

El negro, tratado con bondad, es esencialmente dulce y servicial. Sus pasiones, sin embargo, son vivas y ardientes. Si lo irritan en extremo por malos tratos, su salvajismo nativo se manifiesta de nuevo y lo exalta hasta las venganzas más atroces. Se ha tenido un ejemplo recientemente en Saint Crois y en Cayena, donde los negros incendiaron todas las habitaciones que pertenecían a los colonos europeos. El espíritu de conciliación de las autoridades coloniales apartó de Fort-de-France cualquier peligro de esta clase aunque reina allí como en otras partes una sorda enemistad entre las dos razas, una de las cuales quiere mantener su dominio mientras que la otra teme sin cesar nuevos atentados contra su libertad.¹⁹

Acaso por inmadurez, la joven Tallenay emite opiniones menos prudentes y más estereotipadas que su paisana en cuanto al origen de los males de los venezolanos y a las soluciones deseables para sacarlos del atraso, pues considera que el "indígena" es

[...] inteligente, pero perezoso y abandona a los extranjeros los grandes negocios comerciales e industriales, los trabajos que exigen conocimientos serios y una voluntad perseverante; la suya no tiene más que un objetivo, el de hacerse inscribir por una cantidad de dinero cualquiera en el presupuesto nacional.²⁰

En realidad, para su descargo, Jenny Tallenay no hace sino aplicar los esquemas de análisis europeos y compartir la convicción del papel redentor que

¹⁸ *Ibid.*, p. 346.

¹⁹ *Ibid.*, p. 356. La abolición de la esclavitud en Las Antillas francesas fue declarada en 1848, con excepción de Haití que ya había alcanzado su independencia en los albores de ese siglo.

²⁰ *Ibid.*, p. 346.

el Viejo Mundo tiene la responsabilidad de desempeñar en tierras americanas, ya que si los venezolanos, en este caso, poseían enormes latifundios, eran los extranjeros quienes contaban con formación técnica y capitales. En una apreciación asaz simplista y limitada, Jenny considera "indolencia" la incapacidad del pueblo para los ascensos sociales por falta de recursos o de preparación. En esta misma perspectiva, mientras Leontine se expresa con reserva y discreción acerca del dictador Guzmán Blanco, Jenny lo hace en tono elogioso ganada por las medidas "liberales" que, en su opinión, buscan el bienestar del país mediante el fomento de la presencia extranjera y el desarrollo de la burguesía dominante.

Como otras viajeras, observa con detalle el universo de las mujeres en el que sabe distinguir rangos, ya por el atuendo, ya por lo modales. En ocasiones logra percibir detalles menos triviales como las manifestaciones religiosas en las que, igual que en las demás colonias, hay una buena dosis de sincretismo: "La antigua fe religiosa, mezclada con extrañas supersticiones, pero por otra parte ingenua y sincera, se ha debilitado considerablemente".²¹ O bien sabe explicarse el sentido de las adaptaciones lingüísticas en la nueva realidad americana. Recién llegada, al oír hablar a los venezolanos sin todavía comprender bien el español, comenta:

Advertimos sin embargo hasta que punto la pronunciación de la lengua castellana, en las colonias, se suaviza al perder sus sonidos guturales. Allí alteran no sólo el sentido de ciertas palabras, ora restringido ora generalizado, sino que crean también muchas expresiones nuevas que se refieren a hechos y usos locales.²²

El tono general de sus comentarios, pese a las inexactitudes y a la parcialidad de algunos juicios, traduce una sincera simpatía por este país del que siempre recibió muestras de afecto y hospitalidad, y en el que confiesa haber sido dichosa. Ni los tropiezos ni las incomodidades padecidos durante sus viajes le arrancan expresiones denigrantes o abiertamente despectivas sobre la gente o los sitios que visitó con su marido.

Al igual que en los casos anteriores, esta francesa dedica muchas páginas a la descripción de la flora y de la fauna locales. Era de esperarse que la exuberante y abigarrada vegetación, el paisaje indómito y totalmente diferente de las imágenes conocidas provocaran momentos de exaltación que, desde el punto de vista literario, alcanzan registros líricos:

²¹ *Ibid.*, p. 347.

²² *Ibid.*, p. 358.

Delante de nosotros surgía del seno de las olas a medida que avanzábamos la isla Marie-Galante con sus acantilados siempre azotados por el mar cuya plañidera melopea llegaba hasta nosotros.²³

[...]

La noche era de una claridad incomparable y el paisaje que teníamos a la vista, perfectamente distinto, parecía envuelto en una gasa ligera con reflejos de plata que realizaban aún más, por un encanto misteriosos, su poética belleza.²⁴

En las líneas que cierran la crónica escrita de sus recuerdos, Jenny hace votos porque sus "esbozos" permitan apreciar mejor ese país lleno de encantos y de posibilidades.

The homes of the New World (1853) es el título del volumen de apuntes y dibujos que nuestra viajera nórdica deja como testimonio de su estancia en Estados Unidos y en Cuba. Nacida en Finlandia, a la sazón dominio sueco, Fredrika Bremer (1801-1865) es una conocida escritora y pintora que viaja por espacio de casi dos años, de 1849 a 1851, por tierras americanas con el propósito de enriquecer su experiencia y con ello descubrir otras fuentes de inspiración para su obra literaria y pictórica.

Durante año y medio se dedica a recorrer Estados Unidos en momentos en que empieza a respirarse la tensión que precede a la guerra entre el norte y el sur de ese país. No obstante, conoce a diversas personalidades como Washington Irving, Emerson y Longfellow, visita diversas instituciones públicas y sociales y descubre una sociedad cuyo modo de vida, a fin de cuentas, le agrada.

De ideas liberales y humanistas que la empujan a unirse al movimiento feminista europeo y a las iniciativas abolicionistas que desde Inglaterra se proyectan hacia América, la Bremer no escapa, sin embargo, a la convicción de que los esclavos negros tienen que, aun en la libertad, ser guiados por los blancos. Su humanismo no está exento del sentimiento de superioridad que, en el plano cultural y moral, caracteriza a la Europa colonialista.

Hacia principios de 1851 viaja a Cuba donde permanece tres meses, durante los cuales recorre varios puntos de la isla haciendo las obligadas visitas a ingenios y cafetales. La simpatía con que observa las costumbres de los negros ya se había manifestado desde su estadía en Estados Unidos, pero, en este caso, los comentarios que nos deja al respecto vienen a ser, si no el primero, uno de los primeros estudios, diríamos etnográficos, de las danzas de origen africano sobrevivientes entre los esclavos cubanos.

²³ *Ibid.*, p. 348.

²⁴ *Ibid.*, p. 357.

De esta suerte su “álbum” reviste un valor muy particular y original porque, a diferencia de nuestras otras cronistas, su interés se centra de manera muy acentuada en el universo de los esclavos. Ya veremos cómo sus agudas y detalladas observaciones acerca de la vida de trabajo de los negros, de sus prácticas religiosas, de los diferentes matices raciales y, muy marcadamente, de sus danzas, imprimen un sello excepcional a sus testimonios. En su descripción de múltiples escenas de bailes a las que asiste casual o expresamente, sabe captar los ritmos, movimientos, colorido, sensualidad y alma de esas fiestas que disfruta profundamente.

Aquí vi representantes de varias naciones africanas: congos, mandingas, lucumís, carabalíes, y otros, bailando al modo africano. Cada nación tiene algunas variaciones propias, pero los rasgos principales de la danza son esencialmente los mismos. La danza requiere siempre un hombre y una mujer, y siempre representa una especie de cortejo y coquetería, durante la cual el cortejador expresa sus sentimientos, en parte mediante el temblor de todas sus coyunturas, de tal modo que parece que va a caer en pedazos cuando gira y gira en torno a su enamorada, como el planeta alrededor de su sol, y en parte mediante asombrosos saltos y evoluciones, a menudo envolviendo a la dama con ambos brazos pero sin tocarla [...] es difícil imaginar que estas voces desarrollaran esa belleza, esa incomparable y melodiosa pureza, y este pueblo ese talento musical que ha sido alcanzado en los estados esclavistas de América. [...]

Mucho más viva y llena de inteligencia es esta danza, bajo el almendro, que la gran mayoría de nuestras danzas de sociedad, exceptuando el vals. Nuestros bailes no tienen bastante vida natural [...] ¡Viva la danza africana! [...] La facultad del africano para improvisar es un rasgo distintivo de su vida y temperamento, y puede, como sabemos, convertirse en la expresión de un grado más alto de simple belleza de alma y acción.²⁵

En el contexto de la danza o en el del trabajo, la escritora sueca es especialmente sensible a la estética de los cuerpos de los esclavos:

Las atléticas figuras de esos africanos semidesnudos que se alzan junto a los hornos o los tachos de cocer el azúcar [...] producen un efecto singular. No puedo contemplar sin asombro y placer la salvaje pero serena majestad de su porte y movimientos, así como también la enigmática energía de sus semblantes. Los escultores deberían ver y

²⁵ *Ibid.*, pp. 196-197, 207.

tomar como modelo esos pechos y hombros africanos. Y aunque el Atlas de la esclavitud pesa enormemente sobre ellos, se mantienen fuertes, terriblemente fuertes si la hora de la venganza llegara alguna vez; ahora están silenciosos y sombríos. [...] En los Estados esclavistas de América no pueden tener idea de la peculiar belleza de las formas del negro africano, especialmente los de ciertas tribus.²⁶

Su mirada de pintora sensible ante la belleza de las formas no excluye de su percepción la dimensión ética de lo que contempla, ni la indignación que eso le provoca.

Si Fredrika se muestra especialmente atraída por las manifestaciones artísticas de los esclavos negros, ya pudimos ver que también observa con atención sus condiciones de vida y de trabajo, vida y trabajo que forman una sola y única cosa. Viendo la flagrante explotación de que son víctimas, no puede menos que rebelarse en sus escritos y soñar con utopías socialistas que harían imposibles estos abusos.

Hay en Cuba plantaciones donde los esclavos trabajan veintuna de las veinticuatro horas; plantaciones donde sólo hay hombres a quienes se les obliga a trabajar como bueyes, pero con menos piedad que a los bueyes. El plantador calcula que gana haciendo trabajar así a sus esclavos, que éstos pueden morir dentro de siete años, dentro de cuyo tiempo vuelve a proveer a su plantación de esclavos nuevos, que se traen aquí de África y que puede comprar a doscientos dólares por cabeza. La continuidad del comercio de esclavos en Cuba mantiene bajo su precio [...]

Es en medio de circunstancias como éstas donde uno puede prendarse de las comunidades ideales del socialismo y donde hombres como Alcott pueden parecer los salvadores y sumos sacerdotes de la tierra. ¡Qué bellas me parecen las hermandades asociadas en la tierra, con toda su extravagancia de amor, cuando se comparan con un estado social en que se abusa tan espantosamente de las fuerzas humanas y se pisotean de tal modo los derechos humanos! Aquí siento más ardor que nunca por esas doctrinas sociales que se afanan por avanzar en los Estados libres de América [...]

Sólo me maravillo de que el suicidio no sea más frecuente entre esos seres ¡Cuán fuerte y tenaz debe ser su instinto de vivir!²⁷

Se nos antoja imaginar lo que Fredrika hubiera pensado de la experiencia socialista en la isla cubana y de las políticas que los regímenes liberales norte-

²⁶ *Ibid.*, p. 199.

²⁷ *Ibid.*, pp. 198-199.

americanos han practicado con obstinación para sabotear sus incuestionables logros.

Después de observar con tanto interés el universo de los esclavos, no resulta extraño que la Bremer se percate del carácter sincrético que define a las prácticas religiosas de los negros. Asiste a procesiones y cementerios donde la mezcla de ritos y objetos subrayan esta característica: "Había también aquí varios símbolos e imágenes cristianas. Pero aún aquí, los africanos cristianizados y los realmente cristianos retienen también algo de la superstición e idolatría de su tierra natal [...] En el camposanto volví a encontrar el paganismo".²⁸

Pese a tantas páginas dedicadas al mundo de los esclavos, la Bremer sólo tuvo trato directo con extranjeros —americanos, ingleses, alemanes, suecos, etcétera...— avvicinados en la isla, o con los criollos acomodados.

El paisaje tropical que para otras es objeto de exaltadas o sutiles descripciones, en el caso de la sueca se convierte en fuente inagotable de temas para una serie de dibujos cuyo álbum se conserva en la biblioteca de Upsala.

De regreso a su tierra, Fredrika hace una última parada de tres meses en Estados Unidos. Durante los dos años que pasó fuera de Finlandia, escribe a su hermana y a otros parientes las notas que, aparentemente, debían servirle para estructurar una novela. A final de cuentas, esta correspondencia es publicada tal cual, simultáneamente en Nueva York, Inglaterra y Suecia, con el título ya citado y con un prefacio en el que ella misma precisa el origen y los móviles de dichas páginas. Fredrika fue considerada la Jane Austen sueca y de ella se conocen varias obras más, entre relatos y crónicas de viaje.

Con propósitos claramente políticos, Eulalia de Borbón, infanta de España, pasa por la en 1893 "siempre fiel isla de Cuba". Son los años que preceden a la independencia cubana (Martí funda en 1891 el Partido Revolucionario Cubano) y los vientos emancipadores soplan decididamente. La visita de la augusta señora perseguía, pues, "calmar los ánimos cubanos" y llevar "la promesa de la reina regente de atender las demandas de la isla".²⁹

Doña Eulalia era ya conocida por una cierta rebeldía que, en ocasiones, se traducía en comportamientos antiprotocolarios; nada menos que a su llegada a la isla se niega a cambiar el vestido blanco y azul, traído de Francia para la ocasión, y que la tripulación considera una provocación por tratarse de los colores de los "levantados" que luchan por la independencia de la isla. En realidad, la infanta no estaba muy convencida de la misión que se le había encomendado. Tras las necesarias escalas en las Canarias y en Puerto Rico, la embajadora real permanece sólo una semana en La Habana, donde es recibida

²⁸ *Ibid.*, pp. 205-208.

²⁹ *Ibid.*, p. 441.

con los honores correspondientes a su insigne rango y a los que autoridades y altos sectores sociales se habían preparado semanas antes. Entre los múltiples festejos programados se incluían visitas a instituciones de beneficencia, a fábricas, a espectáculos —corridos, teatro, bailes.

Después de Cuba, la infanta debía hacer una escala en Estados Unidos, como respuesta a la invitación del gobierno estadounidense para asistir a los festejos conmemorativos del cuarto centenario de la llegada de Colón a América y que debían culminar con la Exposición Universal. De hecho, éste era el motivo inicial del viaje, pero su cuñada, regente del reino a la sazón, consideró imperativa y acaso más importante la visita a Cuba en virtud de las tensiones que agitaban a la isla, último bastión colonial español en América, y que era preciso calmar. Eulalia acepta, aunque no cree en la eficiencia de su embajada, quizá porque logra analizar con cierta distancia y reserva la situación. Por lo mismo, reconoce sus limitaciones para asumir adecuadamente la responsabilidad de la encomienda real y decide informarse, mediante la prensa o por entrevistas con personas autorizadas, acerca de la situación cubana.

La misión era conturbadora. Yo conocía sólo por referencias superficiales el problema cubano y no podía formarme un juicio personal oyendo sólo la opinión cerrada de la Corte [...] Traté, durante todo el tiempo de la espera, de ponerme al tanto de los problemas políticos de la "Siempre Fiel Isla de Cuba" y bien pronto percibí lo difícil de mi situación. Los periódicos que me enviaba Cánovas eran sólo los diarios españoles de Cuba, ya que los otros no llegaban a Madrid. Traté, entonces, de ponerme al habla con cubanos residentes en España, pero encontré poco material aprovechable, ya que los que estaban más a mi alcance eran todos adictos a la Corona o se guardaban de decir lo contrario. En Madrid residía un jefe revolucionario de mucho prestigio, el general Calisto García, pero hubiera sido escandalizar a mis compatriotas el recibirlo. Me puse, empero, en contacto con García, por intermedio de un amigo común y gracias al culto "cabecilla" cubano pude penetrar un poco en la realidad del problema. Llegué a pensar que, después de todo, sobraba razón a los cubanos en sus deseos de libertarse. España, durante siglos, se había concretado a enviarles empleados de todas las jerarquías y segundones de sus casas arruinadas, desoyendo siempre las peticiones de los insulares.³⁰

Como se ve, la infanta no sólo está lejos de defender a ciegas la causa de la Corona española, sino que es lo bastante autocrítica y lúcida como para com-

³⁰ *Ibid.*, pp. 444-445.

prender las reivindicaciones cubanas. En estas líneas se percibe claramente el ánimo con el que doña Eulalia emprendió su viaje y vivió la semana en la isla; la noble visitante no omite hacer comentarios tanto sobre la naturaleza y el clima tropicales, como acerca del colorido del paisaje urbano y humano:

Ciudad rica, espléndida, galante, hecha al derroche, a la suntuosidad y al lujo, a las elegancias europeas y al señorío criollo. La Habana nos hizo un recibimiento cálido, afectuoso y simpático, sin severidad formularia, pero lleno de emoción, como son los cubanos. [...] Todo bastante más refinado que en la sociedad madrileña de la época.³¹

Al término de su misión y después de haberse entrevistado con personalidades cubanas, tanto partidarias del régimen colonial como simpatizantes del movimiento independentista, la infanta se dio cuenta de que:

La Revolución latía en la entraña cubana, aunque he de reconocer que en mis siete días de estancia, cruzando entre los que poco después se lanzarían al campo, sólo escuché palabras de respeto, de simpatía y de homenaje. Pero vi que en Cuba nuestra causa estaba perdida definitivamente [...] Dejamos La Habana, yo con tristeza profunda y llevándome un gratisimo recuerdo.³²

La hermana del rey Alfonso XII y tía de Alfonso XIII consigna en sus *Memorias* recuerdos que abarcan desde su infancia en el Palacio Real de Madrid hasta sus viajes al Nuevo y al Viejo Mundos (Rusia, Bélgica, Noruega, Hungría), antes de establecerse en París. Su vocación rebelde y viajera le valió ser conocida como “la infanta bohemia y princesa andariega”. Las páginas dedicadas a Cuba forman parte de esos recuerdos que plasmó en sus *Memorias*.

Retirada a un convento años atrás, cuando en 1931 se entera del derrocamiento de su sobrino, no deja de comentar en tono sereno: “He visto caer quince tronos y abdicar otros tantos monarcas... ello me ha enseñado que ninguna corona se ciñe lo suficiente para no caerse”.³³

Unos años después de la visita de doña Eulalia, cuando se libran las batallas definitivas de la guerra independentista, Eva Canel, nuestra última cronista, también española, hace una expedición a la línea militar de la Trocha, uno de los puntos clave de la resistencia de las tropas coloniales.

Agar Eva Infanzón y Canel, viuda de Boxó, es una de los cuatro periodistas españoles que publican en La Habana, en 1897, un *Album* con testimonios

³¹ *Ibid.*, p. 446.

³² *Idem.*

³³ *Ibid.*, p. 443.

sobre los acontecimientos que a la sazón sacuden a la isla cubana. Eva es de origen asturiano y ya en España había establecido vínculos con la prensa autonomista.

El motivo de la "excursión" que emprenden los cuatro periodistas a la Trocha era cerciorarse de las condiciones en que se encontraban las tropas colonialistas, ya que se rumoraba que estaban en serios aprietos y que los onerosos gastos que acarrearba su mantenimiento empezaban a ser injustificables. En sus comentarios, los visitantes asumen sistemáticamente una posición proespañola y en todas sus alusiones a los "levantados" domina la noción de *enemigo*.

Dado que las notas que acompañan el abundante material fotográfico utilizan un registro narrativo en tercera persona, del singular o del plural, es claro que entre los cuatro asumieron la redacción y, por tanto, resulta difícil y aventurado atribuir tal o cual pasaje exclusivamente a Eva:

De aquella conversación sale el proyecto de escribir un folleto; apenas ha comenzado nuestro viaje, y ya la impresiones que hemos recibido, aún escritas al correr de la pluma, no caben en varios artículos de periódicos. El viaje va tomando carácter interesante que merece ser escrito extensamente. Eva Canel, Gamboa, Menéndez y Porrúa nos distribuimos las partes del trabajo.³⁴

No obstante lo anterior, incluimos estos testimonios entre los de las demás mujeres aquí comentadas, porque de algún modo conllevan una perspectiva femenina en esta visión.

En el trayecto hasta la Trocha, el grupo visita pequeños puertos y diversas poblaciones sobre cuyos paisajes no faltan las descripciones detalladas y el tono exaltado. Se comentan aspectos relativos al clima, junto con otros que tienen que ver con las instalaciones estratégicas y con el funcionamiento de los destacamentos militares españoles. Se nos habla también de la fisionomía y de la vida de las poblaciones, en las que se destaca cuanto afirma la presencia cultural hispana en la isla:

Aquella noche nos sentamos a la mesa, una mesa espléndida, y mientras comíamos, de allá, de la calle, llegaban hasta nosotros las notas de la banda del batallón de Reus, que bajo la dirección de su músico mayor, don Ricardo Valero, ejecutaba preciosas piezas de su repertorio. El programa había sido confeccionado con gusto exquisito; en su composición hay un fondo españolísimo que hace más simpática aquella comida deliciosa.³⁵

³⁴ *Ibid.*, p. 488.

³⁵ *Ibid.*, p. 495.

Y sigue una lista prototípica del folclore español. En estrecha relación con estos comentarios, los periodistas van recogiendo testimonios fotográficos de casi todos los lugares que tocan.

Al llegar donde se hallan las tropas, Eva Canel se dedica a asistir a los heridos, por lo que recibe grandes elogios y sentidas muestras de gratitud.

El viaje concluye sin grandes peripecias y, de hecho, salvo las inevitables menciones a los cubanos "enemigos" y a los ecos de las notas de danzón que alternan con las del vals en el baile de despedida que se les ofreciera en Ciego, los cuatro españoles estuvieron prácticamente todo el tiempo cerca de las tropas y de los funcionarios españoles o monarquistas, y poco o nada logran recoger en sus notas acerca de la vida del pueblo.

Conviene precisar que Eva Canel ya había visitado Cuba e incluso había tenido la oportunidad de conocer a Martí, con quien intercambió algunas misivas. Los azares del destino la llevaron a Estados Unidos en 1891, donde enviuda, situación que la hace recurrir a la pluma como profesión: "Si mi marido no hubiese muerto [...] yo habría venido a Cuba a ser lo que había sido antes, una esposa sumisa que escribía de vez en cuando".³⁶ A partir de entonces, Eva Canel se dedica tanto al periodismo como a la literatura: publica varias novelas, ensayos y hasta obras de teatro, aparte de numerosos reportajes sobre América latina. Muere en Cuba en 1932 donde es sepultada en el cementerio Colón.

* * *

Resulta casi obvio que los testimonios de este tipo conllevan una buena dosis de subjetividad y, en ocasiones, de emotividad, sobre todo en el caso de mujeres. El deseo de dejar constancia de algo que se vivió en carne propia explica, pues, esta parcialidad y, desde luego, los filtros a través de los cuales se interiorizan tales experiencias dependen de los esquemas culturales del que observa. No obstante, en el caso de estas mujeres vemos que muchas veces entra en juego lo que llamaríamos "sentido común", "intuición" que, por fortuna, matizan algunos juicios en apariencia extremos o infundados. También llegamos a descubrir no sólo reserva y prudencia, sino hasta ciertos destellos autocríticos. Pero, desde luego, no es la regla. En realidad, no podemos menos que confirmar que muchas de estas percepciones, a menudo superficiales, desde la mirada de un *otro* convencido de su superioridad, han contribuido a crear y a perpetuar toda clase de estereotipos y de clichés acerca de realidades ajenas a las suyas.

³⁶ *Ibid.*, p. 484.

Lejanas o cercanas, en el tiempo o en el espacio, estas miradas ajenas arrojan una luz reveladora no sólo de la identidad del *otro* sino de nuestra propia manera de percibirnos a veces condicionada, para bien y para mal, por esos ojos que no son los nuestros.

The Nothing that from Nothing Came. From Epicurean to Heideggerian Nothingness in Shakespeare's *King Lear*

Juan Carlos RODRÍGUEZ AGUILAR
Universidad Nacional Autónoma de México

Prelude

Consider the following:

That was Nothing.

Now consider the following carefully:

nullam rem e nihilo gigni diuinitus umquam.

[...]

Quas ob res ubi uiderimus nil posse creari
de nihilo, tum quod sequimur iam rectius inde
perspicimus, et unde queat res quaeque creari,
et quo quaeque modo fiant opera sine diuon.

Nam si de nihilo fierent, ex omnibu'rebus
omne genus nasci posset, nil semine egeret.

E mare primum homines, e terra possit oriri
squamigerum genus, et uolucres erumpere caelo:
armenta atque aliae pecudes, genus omne ferarum,
incerto partu culta ac deserta teneret.

Nec fructus idem arboribus constare solerent,
sed mutarentur; ferre omnes omnia possent.

Quippe ubi non essent genitalia corpora cuique.
qui posset mater rebus consistere certa?

At nunc seminibus quia certis quaque creantur,
inde enascitur atque oras in luminis exit
materies ubi inest cuiusque et corpora prima;
atque hac re nequeunt ex omnibus omnis gigni,
quod certis in rebus inest secretas facultas.

Lucretius, *De Rerum Natura*, 1, 155-173.

Cum loquamur de naturalibus, ex nihilo nihil fit;
cum de theologicis, ex nihilo fit ens creatum.

Saint Thomas Aquinas.

A non-existent object cannot be conceived as non-existent.

Spencer, *First Principles*, II, 4.

La représentation du vide est toujours une représentation pleine, qui se résout à l'analyse en deux éléments positifs: l'idée, distincte ou confuse, d'une substitution, et le sentiment, éprouvé ou imaginé, d'un désir ou d'un regret [...] il y a plus et non pas moins, dans l'idée d'un objet conçu comme "n'existant pas", car l'idée de l'objet "n'existant pas", est nécessairement l'idée de l'objet "existant" avec, en plus, la représentation d'une exclusion de cet objet par la réalité prise en bloc.

Henri Bergson, *L'Évolution Créatrice*, 306, 310.

[...] so bestehen ihre Bestimmtheit, das Seyn uns das Nichts der Qualitäten; die andere Seite ist das Nichts derselben, und so sind sie bezogen, in der Beziehung aber sind sie Nichts; auf welche Weise immer nur das Seyn der Qualitäten, und das ausser dem Seyn fallende Nichts derselben gesetzt wäre, nicht ein Nichts; das so bezogen ist auf das Seyn, daß beide bestehen.

George Wilhelm Friedrich Hegel, *Logik*, 1, 2.

" $x N t$ " is defined as "there exists no t_1 belonging to an individual x that relates P to x (where P is a proposition by means of which a time t is part of an individual x , if x is an individual that persists through all time t)", then " $x N t$ " could be read as " x is null (or non-actual [-real, -effective]) during time t "; x is thus the "null individual" x is "Nothing" at all times.

M. Martins, "The Null Individual..."

That was "nothing" (*nomen finitum*) about Nothing (*nomen infinitum*). The question is: is it still nothing?

Two Types of Nothing

Epicurean Nothing

Nil igitur fieri de nilo posse fatendumst,
 haud igitur possunt ad nilum quaeque reverti.
 Lucretius, *De Rerum Natura*, 1, 205, 237.

Nothing is no-thing. The problem with defining “Nothing”¹ is that one normally begins “nothing is...” and then one affirms, through the predicate, “nothing is not”. If something is not, how can it then be itself? That is, how can anything deprived of being be? For the Greek philosophers “nothing” was equal to “Non-being”. That is, nothingness appears only through the denial of being. Unfortunately this cancels out the concept of “Nothing”. For Parmenides and the Eliatics the argument was quite simple: Only two options are possible: Being and Non-being. Being is; Non-being is not. Nothing is Non-being (*i.e.* Nothing is not Being). Therefore, Nothing is not. There is nothing we can say about Nothing. Any proposition which does not refer to an existent object is deprived of sense. Megarian logic, for example, utterly declined to even consider Nothing amidst its premises. It was on this tradition of thought that Lucretius, representative of the Epicurians, coined an expression that was to obsess Western philosophy through the centuries: *ex nihilo nihil fit*, nothing comes from Nothing. To deny this, he argued, would mean to destroy the notion of causality, to admit that anything could emerge at any time from anywhere. To think that things were created at random out of the blue was, of course, non-sense. It was a real aberration for the classical mind.

The problem began with Christian philosophy. The concept of “creation” denied the *ex nihilo nihil fit* principle. It implied rather *ex nihilo fit ens creatum*: created being comes from Nothing. Saint Thomas Aquinas found, as usual, a very clever and convenient solution: no created being can absolutely produce another being. The world (the Universe) in its entirety is a created being. Thus, God created the world out of nothing (*ex nihilo fit ens creatum*) but within this created world, nothing can be created from Nothing (*ex nihilo nihil fit*); which means, simply, that Nothing belongs only in a theological—and never in a physical—sphere. Lear, at the beginning of Shakespeare’s play, belongs to

¹ Throughout this essay I will refer to the *nomen finitum* (*i.e.* the concrete signifier, the word, the symbol, the finite noun) as “nothing”, and to the *nomen infinitum* (*i.e.* something abstract, the object signified, the infinite noun) as “Nothing”. I will avoid quotation marks whenever possible.

this tradition. He belongs in a tradition of materialism that never questioned Democritus's atom-created Universe.

Heideggerian Nothing

[...] the wind blows
 For the listener, who listens in the snow
 And, nothing himself, beholds
 Nothing that is not there and the nothing that is.
 Wallace Stevens, "The Snow Man".

Aristotle thought about it but never developed the thought fully.² If Nothing is no-thing; that is, if it is non-being, then it is but the privative category of being. Since it depends on the primary existence of Being, then we can say that non-being actually exists. Hence something can come from Nothing.

Kant integrated the idea of Nothing in his system of transcendental analysis. For him Nothing exists as a complement, as part of the concept of object to which all the Aristotelian categories can be applied.³ Hegel went a step further: Being and Non-being are equally indeterminate. Being —*i.e.* the thing that is immediately determined— is really Nothing. "Nothing" shows exactly the same "determination" —or lack thereof— as Being does. For, in an attempt to attain "absolute purity", Being must be previously emptied of all references, and what one can say about Being is the same as what one can say about Non-being. Therefore Being and Nothing are the same.⁴ Bergson believed that the representation of an object as non-existent adds something to —rather than withdraws from— the idea of the object: in particular, it adds the concept of exclusion. Hence there exists more —as opposed to less— in a non-existent object than in an existent one.⁵ The final step in this direction was taken by Heidegger (and Sartre), for whom the concept of Nothing cannot be explained by means of logical analysis. "Nothing" is not the denial of Being, but the element that permits the operation of denial itself. It is the element within which Existence flows, "swimming desperately lest it drown". Being is then a consequence of Nothing (and not the other way around); "nothing", in turn, implies "being", ontologically speaking.

² ARISTOTLE, *Physics*, apud José FERRATER MORA, "Nada", in *Diccionario de filosofía*, v. 3.

³ KANT, apud in *loc. cit.*

⁴ G. W. F. HEGEL, *Logik*, apud in *loc. cit.*

⁵ Henri BERGSON, *L'évolution créatrice*, apud in *loc. cit.*

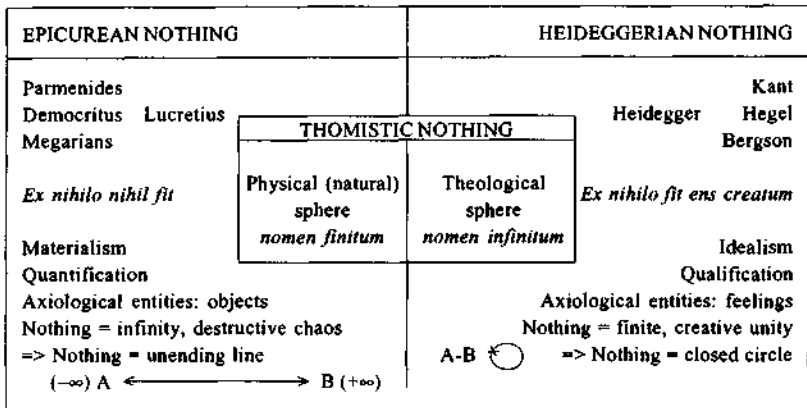


Diagram 1. The two concepts of Nothing

At the beginning of Shakespeare's tragedy *Lear* embodies Epicurean Nothing while Cordelia embodies Heideggerian Nothing. The first appearance of Nothing (assuming Nothing can appear) already states the conflict that will be developed throughout the play and which, in a way, summarises acts I and II:

CORDELIA: Nothing, my lord.
 LEAR: Nothing?
 CORDELIA: Nothing.
 LEAR: Nothing will come of nothing. Speak again.
 (I, i, 83-86)⁶

Though visually the same, the four references to Nothing in this excerpt differ greatly. Their symmetrical distribution (alternation) helps to emphasize the contrast. The fourth line comes directly out of Lucretius. Lear's nothing is, quite clearly, Epicurean Nothing, materialistic Nothing (the subject of the sentence is the immediate substitution of a quantity: Cordelia's third part of the Kingdom). Its predicate (prepositional phrase) refers to Cordelia's Nothing. Thus Lear's sentence "Nothing will come of nothing" can be read as "My (Epicurean concept of) nothing will come of your (non-Epicurean concept of) Nothing". The references to "Nothing at either side of the verb are opposite. Cordelia's non-Epicurean Nothing is, as yet, a vague notion for Lear, which,

⁶ All quotes from Shakespeare's text are taken from Bernard Lott's edition: *King Lear*. Longman, New Swan Shakespeare Advanced Series. From here on, the act, scene and line numbers will appear in parentheses at the bottom of each quotation.

somehow, does not fit into his *Weltanschauung*; therefore, it is bound to question it (1, i, 84). The play as a whole depends on this question. Throughout the five acts of this tragedy the King questions himself and others about Cordelia's concept of Nothing, since he finds it at this moment quite unintelligible. After her sisters' verbose and materialistic rhetoric demonstrating their love for their father —reflected in an overdose of rhetoric and verbosity for the audience— Cordelia's exposition is surprisingly succinct, almost tacit. Her words are fully Bergsonian (the representation of an object as non-existent adds something to that of the object as existent). Her "nothing" is a far wider concept than Goneril's or Regan's allness, adding more to their "everything". Her "nothing" is Heideggerian; it does not consider love as a quantitative but as a qualitative axiological entity. Lear, who encounters this Nothing unawares, initially perceives it as equivalent to his Epicurean Nothing: as an absence of being, as an utter want of existence. He finds himself in the midst of a dark lake; Cordelia's word is for him an ultimate darkness which blinds him. He does not yet possess the tools required to see in this spiritual, non-materialistic nothingness. Nor does he have the eyes to perceive the allness hiding beneath it. This, for a king like Lear, is an infuriating experience. Thus, he becomes the dragon, the inhuman beast. His destructive violence nonetheless is unable to alter Cordelia's absolute peace. Her determination is such that, after Lear's question, she does not only repeat her "nothing" again but also substantiates it with arguments. Cordelia embodies that tacit nothing so perfectly that after this scene she vanishes from the stage and remains "nothing" for at least three quarter of the play. She is the perfect circle: nothing containing everything. She stands for the personification of Heidegger's Nothing. She is the element out of which Being —the play, Lear's character— is created. She triggers the conflict, the momentum that sets the tragedy going. She accomplishes all this creation with only two words —indeed, with the repetition of a single word. It will take Lear eight long speeches and a great deal of dramatic input to understand her words.

I propose here that Lear experiences a shift of consciousness that leads him from Epicurean to Heideggerian Nothing. In the following acts, Lear's "nothing" evolves, parallel to his character, until it joins Cordelia's Nothing.

Just as I attempted a diagram contrasting the two types of Nothing, I attempt here another diagram contrasting the characters of the play in terms of the sort of Nothing they can be associated with:

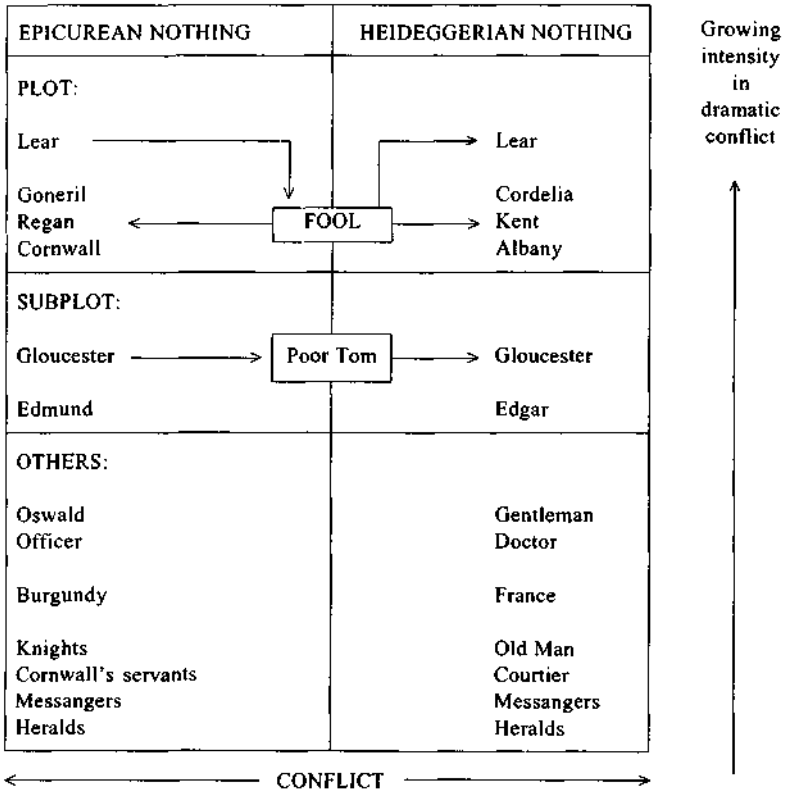


Diagram 2. Census of characters

Madness: the Abyss Between Epicurean and Heideggerian Nothing

Enfin, dernier type de folie: celle de la *passion désespérée*. L'amour déçu dans son excès, l'amour surtout trompé par la fatalité de la mort t'a d'autre issue que la démence [...] Si elle conduit à la morte, c'est à une morte où ceux qui s'aiment ne seront jamais plus séparés. C'est la dernière chanson d'Ophélie; c'est le

délire d'Ariste dans *La Folie du sage*. Mais c'est surtout l'amère et douce démente du *Roi Lear*.

Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, I, 49.

Das Narrenschiff

In between the two sorts of nothing there lies an immense Ocean, an abyss of desolation that can only be endured through madness. Lear sails, first tempestuously then slowly, across this vast Ocean. His means of transportation is the Ship of Fools. The captain of this ship is the Fool in the play: the instrument of Lear's epiphany and transformation. He takes Lear to an imaginary *Narragonia*: *Das Narrenschiff* travels through the woodlands (i.e. a metaphoric Ocean) under foul weather. Lear's *Stultifera navis* happens upon dire straits somewhere on a heath (III, ii). The elements are mad, rage blinds the King. The King is mad, therefore the King is dead.

In the Renaissance, the medieval concept of death is substituted by the concept of madness (death inside, Nothing inside). Madness is no longer an illuminated state (divine inspiration). It is the denial of Existence within, it is a "vacuum indoors".⁷ Internal death leads to external death (and rebirth). The madman is isolated from the world. This cleaves an unfathomable abyss between the objects (universe of what is seen) and the naming of these objects (universe of what is told).⁸ The quantifiable material things do not correspond to the immaterial qualifiable names we give them. Lear's atom-created universe, his Epicurean world-picture, is destroyed. Thus, he learns to "see" what lies beneath words. His madness enables him to see "everything" behind "nothing". Only at this stage is he able to understand Cordelia's Nothing.

The character of Lear and his concept of Nothing evolve together because Lear and Nothing have become the same thing (the same non-thing). He is mad and therefore dead inside. In Goneril's and Regan's eyes he has become nothing. Of course this is a dialectical interpretation: seen from Lear's newly-acquired point of view, Regan and Goneril do not mean much and he wishes they would become nothing. For example, he invokes supernatural forces in order to make Goneril dead inside:

⁷ Cf. Michel FOUCAULT, *Histoire de la folie à l'âge classique*, c. 1.

⁸ *Ibid.*, *Les mots et les choses. Une archéologie de sciences humaines*.

LEAR: Hear nature, hear: dear goddess hear!
 Suspend thy purpose, if thou didst intend
 To make this creature fruitful!
 Into her womb convey sterility! [Nothingness]
 Dry up in her the organs of increase,
 And from her derogate body never spring
 A babe to honour her!
 (I, iv, 260-266.)

By the fourth scene of the following act, Goneril has truly become nothing in the eyes of the King:

LEAR: [...] Beloved Regan,
 Thy sister is naught.
 (II, iv, 128-129.)

As Lear grows in dimension towards allness, his two evil daughters gradually decrease until internal death is matched by external nothing and they meet their physical death. Of course Cordelia and Lear also die, but their death is different from Goneril's and Regan's death. Their death is not a vacuum but an inner "plenum". It is a space entirely detached from matter, where the loving father and the gentle daughter will never be separated one from the other.

The general trend of this tragedy is from external (*e.g.* Lear's wrath and violence) to internal madness (*e.g.* Lear is "mad" in the same way as Cordelia or as the Fool is). In fact, we might interpret this as the transition from insanity without to sanity within. In this respect, it is all the antagonistic characters that compose the "mad (-dening) crowd". The play seems to be asking the audience continuously: "Guess who is mad now?"

The same trend is mirrored on either side of the vertical axis of our census of characters (*vid.* Diagram 2, *supra*). As the characters listed on the right-hand side grow in dramatic stature, the antagonistic characters listed on the left-hand side diminish, are corrupted and tend to an eventual dissolution (death). Heideggerian Nothing disintegrates and destroys the objective, logical and quantifiable Epicurean Nothing.

The Fool

FOOL: Now thou art an O without a figure. I am better than thou art now; I am a fool, thou art nothing.
William Shakespeare, *King Lear*, 1, iv, 175-176.

The fool is the last arcane in the Tarot. It is distinguished by its lack of a figure (in both senses: numerical value and shape). The fool is the symbol of mediating nothingness; of indetermination. The Fool in *King Lear* also performs the same function as in the European folk tradition: he is the healer, the doctor. When the consciousness and the established order have become sick or evil, only the intervention of danger, of unconsciousness, of abnormality can restore good and order; thus madness and ridicule are, in this case, the appropriate medicine.

According to Mircea Eliade,⁹ the fool “has the tendency to melt the solidity of the world”. The word “fool” comes from latin “follis” (that is, “bellows”, “windbag”). It implies lightness and emotion; it implies processuality. Fools and clowns are ambiguous, ambivalent creatures. They are zero because they do not belong anywhere. They are paradoxical figures who, being neither wholly wise nor foolish, are both. A fool is “a cultural construct with a sense of incompleteness, yet whole (a lump [*i.e.* an imperfect circle]), that is in a condition of transformation (congelation) but is somehow out of place in context (a clod)”.¹⁰ Associated as they are in dramas and folk rites with seasonal transitions “especially those from winter to summer, and so with notions of the regeneration of natural and social orders, folk fools played the role of masters of ceremonies. These characters tended to be killed and revived in these events”.¹¹ In *King Lear* the Fool is the master of ceremonies that communicates with the audience. His satiric remarks serve as a bridge between the characters and the public. But he is also Lear’s master: he *leads* Lear from one order to another. Since the Fool is mad (that is, already dead inside, nothing inside) the only sort of death he can undergo is physical disappearance. In our text the Fool disappears but his function is subsequently fulfilled by Lear. The King becomes the new Fool, and then he too dies. The revival of the Fool (whether this character be understood as the Fool himself, as Lear or as Cordelia) always has “a sense of incompleteness”. That is probably why the idea that Edgar will restore order upon Lear’s death is not very convincing. The problem is that

⁹ Mircea ELIADE, *The Encyclopedia of Religions*, v. 4.

¹⁰ *Idem.*

¹¹ *Idem.*

even though Edgar's feigned madness/nothingness ("Edgar I nothing am" II, iii, 21), is too intense at times to be a mere histrionic attitude, it is still a weak feature in his characterization. Edgar's individual personality eludes us completely, he is an allegorical character most of the time (Poor Tom, Avenging Knight). We cannot trust him as a true "revived fool", as a true "restorer of order".

Cordelia, as the embodiment of non-Epicurean Nothing, is too perfectly nothing, too perfect a circle, to carry out the functions of the Fool. The Fool is the more down-to-earth, immanent version of that same Nothing. He is an imperfect circle, which presents certain irregularities which other characters can grasp. No characters can keep a firm hold of Cordelia's perfectly smooth circumference. It is too slippery. It contains no entrances or exits. The Fool, in turn, opens doors, guides characters to new entrances, transgresses boundaries and breaks conventions. He annihilates himself so that Lear can have access to one of those entrances. As Sir James Frazer put it, fools are victims of substitution, they are the key element in ritual human sacrifices.¹² "The raillery of the fool and his frequent ritual association with a mock king¹³ suggests that he may have originated as a sacrificial scapegoat substituted for a royal victim [...] Fools were kept on the belief that deformity can avert the evil eye and that the abusive raillery can transfer ill-luck from the abused to the abuser".¹⁴ This is precisely what Shakespeare's fools do. Language is the key they use to open doors for some and to close them to others. The Fool in *King Lear* transforms the fixed categories of performance and narrative commonly integrated and organized by means of linguistic boundaries. We only have to leaf through the text to realise that whenever there is a drastic sudden change in the length of the lines or the rhythm in the poetry, this occurs either in the Fool's speeches or as a consequence of them.

As the Fool mode of expression gradually contaminates Lear's own words (and results in Lear's mad speeches), the semantic register of the sentences and phrases tends to chaos. Lear can utter statements that are epigrammatic truths next to (and even in the same line as) completely non-sensical statements which signify nothing. His discourse is one step ahead of the Fool's, which, though remarkably polisemic, still makes sense. The Fool fragments the acknowledged, intelligible discourse and scrambles its parts. As he reintegrates it into a new, never-thought-of discourse, it is not improbable that new truths—recognized by the audience as transcendental reality—are uttered lightly

¹² Sir James FRAZER, *The Golden Bough*, *apud in loc. cit.*

¹³ Cf. FOOLS Literature XVth to XVIIIth centuries.

¹⁴ *Encyclopaedia Britannica, Micropaedia*, v. VI, p. 220.

but mordaciously, as if it were a premeditated pseudo-product of chance.

By the time the Fool disappears, he has as it were, worked an explosion within language in order that he may open the circle and allow Lear to enter Heideggerian Nothing. The re-emergence of simple truths after the explosion, after verbal incoherence, is equal to the closing of the circle (integration).

The line resulting from the explosion of the circle is infinite (remember only that the length between points A and B is equal to " π " —a so-called "irrational", infinite number: 3.14159...). Goneril's and Regan's linguistic fault, for example, is that they explode the circle with their excess of rhetoric, but they prove unable to integrate it back into the circumference; that is, into the simpler language of deeply-felt, non-rhetorical love. These operations of explosion and integration constitute the stuff that validates the proposition "nothing does come from Nothing", *i.e.* Something —infinity— comes from itself.

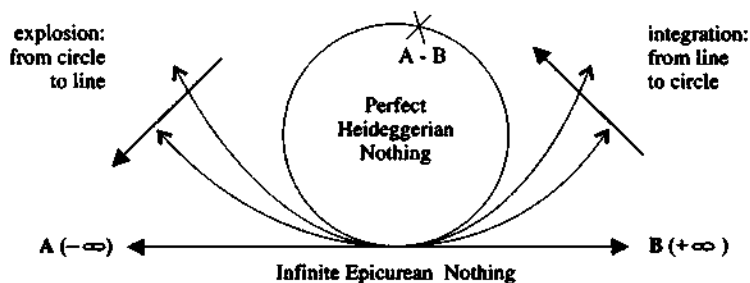


Diagram 3. The circle and the line.

Endlessness mirrors endlessness back. The result of this continuous reflection would amount to the mathematical impossibility represented by Nothing^{nothing} *i.e.* "Nothing" elevated to the nothingth power. This mathematical impossibility is materialised in the radical divorce between words and objects. Lexikon is not to be interpreted on its basic plane (on its degree zero) but on its higher metaphorical levels. The more far-fetched the metaphor, the more one can perceive. This is the raw material of Lear's mad speeches.

The eyes of madness

The irruption of Nothing implies the incapability to see any material objects (simply because there exists nothing before one's eyes). Sight and blindness play a highly significant role in the imagery of Nothingness. The character's eyes, accustomed to materialistic nothing only, cannot sense Heideggerian Nothing. Gloucester says "The quality of nothing hath not such need to hide itself. Let's see; come, if it be nothing, I shall not need spectacles" (I, ii, 33-35). But he will need them, because he cannot even suspect what lies beneath Edmund's "nothing". Lear's reaction to Goneril's attitude is phrased as follows:

LEAR: [...] Old fond eyes
 Beweep this cause again, I'll pluck ye out
 And cast you with the waters that you loose
 To temper clay. Yea, is it come to this?
 Let it be so.
 (I, iv, 286-290)

Eyes are dangerous too. Albany says to Goneril: "How far your eyes may pierce I cannot tell. / Striving the better, oft we mar what's well". (I, iv, 331-332). To become physically blind is an act that substitutes the role of the Fool. Gloucester sends the King to Dover because he would not see his daughters' cruel nails pluck out his poor eyes (III, vii, 55-56). So they pluck out Gloucester's own instead. Lear's prophecy (see quote above) is fulfilled not on himself but on his *alter ego* —on the shadow that his character casts on the subplot. Lear's spiritual pain is mirrored as physical pain in Gloucester. Gloucester has no fool to open a way for him into the circle (Poor Tom is not around when he is blinded). His entrance to it, is only secured by means of a horribly violent act. Whether spiritual in Lear's case or physical in Gloucester's, pain is the punishment they pay for not having seen before, and it is through this punishment that they learn to see. Pain is the eye of madness.

The Maddening Tread of Generations

Quizá la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas [...] en el *Timeo*, de Platón, se lee que la esfera es la figura más perfecta y más uniforme, porque todos los puntos equidistan del centro [...] Alain de Lille —Alanus de Insulis— descubrió a finales del siglo XII esta fórmula que las edades venideras no olvidarían: “Dios es una esfera inteligible, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna”.
 Jorge Luis Borges, “La esfera de Pascal”.

It is clear to me that the *leitmotiv* in Shakespeare's *King Lear* is “Nothing”. A map of the directions in the development of this *leitmotiv* could read as follows:

1. The two concepts of nothing	I, i, 83-86	7. Man=Nothing	III, iv, 97-98
2. Seeing nothing	I, ii, 35-37	8. World=Nothing	IV, vi, 133
3. Nothing=O without a figure	I, iv, 175	9. No offence	IV, vi, 162
4. Sterility=Nothing inside	I, iv, 213	10. No hatred	IV, vii, 77
5. Nothing=Change in social status	II, iii, 21	11. Full circle	IV, iii, 174
6. Say Nothing=Patience	III, ii, 36	12. No-thing=no-time	V, iii, 305-309

Diagram 4. Trends of the *leitmotiv*

The general trend favours the Heideggerian kind of Nothing instead of the Epicurean one. The tendency, geometrically speaking, goes from the line to the circle. A circle is the symbol of zero. One culture that discovered zero—the Mayan culture—believed that the nothing inside the symbol (in the case of the Maya, a shell) stands for infinite regeneration. The Arabic tradition, which brought this figure/number to Europe in the shape of a circle, knew that the nothing inside is the perfect representation of allness. It is the integral symbol that rounds up all points (innumerable) into harmony by making it equidistant from the centre.

The conflict in *King Lear* is also a conflict of generations: an opposition of the Medieval and the Renaissance man. In a way, it is a numerical opposition. On the one hand, Medieval culture did not know vacuity; it was a filled unity. Its symbol was number 1. Medieval civilization did not know the figure zero. Renaissance culture, on the other hand, was a culture based on the number zero. It discovered the functions of Nothing; it calculated equations and

described the Universe anew because of this discovery. Its symbol was the circle, the number 0. It had the knowledge to correct Lucretius: "Omnia res ex nihilo venire atque ad nihilum reverti potest. Omnia res nulla res est".

Our culture seems to have gone all the way from a second to a third dimension: it made the sphere its symbol; but nowadays it claims to have broken it, to have gone beyond it. Our contemporary (re-)correction of Lucretius's already-corrected phrase is something, I must confess, that escapes me.

Bibliography

- BERGSON, Henri, *L'évolution créatrice*. Paris, Seuil, 1907.
- BORGES, Jorge Luis, "La esfera de Pascal", in *Otras inquisiciones*. Buenos Aires, Emecé, 1960, pp. 19-23. (Obras completas)
- ELIADE, Mircea, ed., *The Encyclopedia of Religions*. New York, Macmillan, 1987.
- FERRATER MORA, José, *Diccionario de filosofía*, t. 3. Barcelona, Alianza, 1972.
- "Fools", "Fools Literature", in *Encyclopaedia Britannica, Micropaedia*, v. IV. Chicago, 1982, p. 220.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris, Gallimard, 1972. (Collection Tel)
- FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris, Gallimard, 1966. (Bibliothèque des sciences humaines)
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, "Logik", in *Jaener Systemenwürfe II*. Ed. by Rolf-Peter HORSTMANN and Johann Heinrich TREDE. Hamburg, Felix Meiner, 1971, pp. 3-124. (Gesammelte Werke, 7)
- Lucrecio, *De Rerum Natura*. Trans. by Rubén BONIFAZ NUÑO. México, UNAM, 1984. (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana)
- SHAKESPEARE, William, *King Lear*. Ed. by Bernar LOTT. Essex, Longman, 1974. (New Swan Shakespeare Advanced Series)

Apologistas de la manera y de la apariencia

Claudia RUIZ

Universidad Nacional Autónoma de México

Apunta Gracián en *El oráculo manual y arte de prudencia*: “Las cosas no pasan por lo que son, sino por lo que se parecen; son raros los que miran por dentro y muchos los que se pagan de lo aparente. No basta tener razón con cara de malicia”.

Esta reflexión graciana que opone los términos “ser” y “parecer” está presente en toda una tradición de moralistas que, como señala Vladimir Jankelevich,¹ viene de la ética ciceroniana, la que a su vez es heredera directa del platonismo, donde la Idea se encuentra en el centro y en la periferia aparece la materialización o realización más o menos fiel de aquélla. Dentro de todo un árbol genealógico de moralistas que asimila el pensamiento de Platón y lo replantea, cabría detenerse en dos figuras capitales que anteceden a Gracián y cuya correspondencia no podría pasar inadvertida: Maquiavelo y Montaigne. La diferencia cronológica de estos autores respecto a Gracián es considerable, sin embargo, los tres vivirán dentro del periodo relativamente extenso en que se ha encuadrado la configuración de la mentalidad europea moderna.

En primer lugar quisiéramos detenernos en Maquiavelo, porque la huella de éste en España es mucho más profunda de lo que parece a simple vista. Toda una corriente de empirismo, “de apelación no a lo que *debe* ser sino a lo que *puede* ser”,² de frecuentes referencias a la prudencia (término que aparecerá constantemente en Gracián), se desarrolla en todo el territorio español influida por Maquiavelo. La razón de su enorme difusión se debe a que, mientras que la obra de Maquiavelo apareció incluida en *El índice romano* de Pablo IV en 1559, en España la política autónoma de su Inquisición y la indiferencia de algunos inquisidores, así como los privilegios reales, permitieron que las obras

¹ Vladimir JANKELEVICH, *Le je ne sais quoi et le presque rien. La manière et l'occasion*, p. 14. Jankelevich insistirá en señalar en este texto que todo ocurre como si el hombre moderno descubriera el maquiavelismo latente del platonismo.

² Ricardo GARCÍA CÁRCEL, *Las culturas del Siglo de Oro*, p. 74.

del florentino circularan durante un periodo mucho más amplio, antes de que apareciera la prohibición oficial entre “1583-1594 en el *Índice* del Cardenal Quiroga”.³ Antonio Maravall afirma que “desde la denuncia formulada por el cardenal inglés R. Pole sobre las obras de Maquiavelo [resultó] inevitable la posterior condena por la Santa Sede, que decretó la inclusión del autor italiano en el *Index librorum prohibitorum* de Pablo IV...”⁴ A partir de ese momento comienza a desarrollarse un antimaquiavelismo en España muy similar al que se produce en Inglaterra y Francia. La figura más representativa del antimaquiavelismo español es el P. Rivadeneyra, quien en su *Tratado de la religión y virtudes del príncipe cristiano* señala:

Nicolás Maquiavelo fue hombre que se dio mucho al estudio de la policía⁵ y gobierno de la república y de aquella que comúnmente llaman razón de Estado. Escribió algunos libros en que enseña esta razón de estado y forma un príncipe valeroso y magnánimo, y le da los preceptos y avisos que debe guardar para conservar y amplificar sus estados. Pero, como él era hombre impío y sin Dios, así su doctrina (como agua derivada de fuente inficionada) es turbia y ponzoñosa, y propia para atosicar a los que bebieren della. Porque, tomando por fundamento que el blanco al que siempre debe mirar el príncipe es la conservación de su estado, y que para este fin se ha de servir de cualquiera medios, malos o buenos, justos o injustos, que le puedan aprovechar, pone entre estos medios el de nuestra santa religión, y enseña que el príncipe que no debe tener más cuenta con ella de lo que conviene a su estado, y que para conservarle, debe algunas veces mostrarse piadoso aunque no lo sea.⁶

Extraña paradoja de este jesuita que escribió la vida de san Ignacio de Loyola, pues todos aquellos que han estudiado a fondo el espíritu que anima a la Compañía de Jesús, han coincidido en aceptar que hay una estrecha vinculación entre las propuestas planteadas por Nicolás Maquiavelo, sobre todo en *El príncipe*, y múltiples textos escritos por jesuitas, comenzando por su fundador, Ignacio de Loyola, quien inculcó a sus discípulos el respeto de las leyes divinas, pero, ante todo, la defensa y la protección de la libertad y medio humanos.⁷ Por ello, se ha insistido en asociar a los jesuitas con la postura del

³ Elena CANTARINO, “Gracián y la moral política, senequismo y tacitismo”, p. 195.

⁴ José Antonio MARAVALL, “Maquiavelo y maquiavelismo en España, p. 65.

⁵ Policía en el sentido de política.

⁶ Pedro de RIVADENEYRA, *Tratado de la religión y virtudes del príncipe cristiano*, p. 386.

⁷ Otro de los jesuitas que atacó ferozmente a Maquiavelo haciéndolo responsable de todos los males que aquejaban al siglo fue el P. Antonio Possevino. Le Brun hace notar

camaleón. La lista de ejemplos de la estrategia camaleónica adoptada por jesuitas a lo largo de la historia es interminable, por lo que solamente haremos mención del caso célebre de los jesuitas Ricci y Ruggieri.

Cuenta Woodrow⁸ que, ante la xenofobia china que encontraron las misiones jesuitas en este territorio, Ricci buscó cuál sería el medio más eficaz para ser aceptado sin reservas. Se vistió con el traje que usaba la gente letrada, se calzó con zapatos de seda bordada y dejó crecer su cabello con el fin de poder trenzarlo. Así, junto con Ruggieri, obtuvo el permiso oficial para residir en la provincia de Chao-Ching, cerca de Cantón. Actuando con mucha prudencia ganaron poco a poco la simpatía y aceptación de los habitantes de la región mencionada. Se les autorizó construir una iglesia cristiana y se les ofreció una habitación al interior de la *Muralla rosa*, espacio exclusivo para altos funcionarios. Ya Pascal en sus *Provinciales* había hecho mención a esta conducta típica de los jesuitas llamándola *obligeante* y *accommodante*, y al referirse a lo que pasó con las misiones jesuitas en Oriente advierte:

[...] Quand ils [les jésuites] se trouvent en des pays où un Dieu crucifié passe pour folie, ils suppriment le scandale de la croix et ne prêchent que Jésus-Christ glorieux, et non pas Jésus-Christ souffrant: comme ils ont fait dans les Indes et dans la Chine, où ils ont permis aux chretiens l'idolatrie même, par cette subtile invention, de leur faire cacher sous leurs habits une image de Jésus-Christ, à laquelle ils leur enseignent de rapporter mentalement les adorations publiques qu'ils rendent à l'idole Cachin-Choan et à leur Keunfucum.⁹

Este principio de adaptación a las circunstancias que asumirán sin reservas los jesuitas ha estado siempre asociado al término “maquiavelismo” que da a entender una manera de pensar y de actuar que, rechazando cualquier escrúpulo, se inspira en la astucia y la perfidia. Los estudiosos de Maquiavelo se reve-

que uno de los pocos defensores de Maquiavelo en esa época fue el escritor y erudito convertido Kaspar Schoppe, quien al mismo tiempo fue uno de los adversarios más encarnizados de los jesuitas que haya conocido la historia de la Compañía de Jesús. (*La Nouvelle Histoire de l'Église. La Contre-réforme*. p. 351.)

⁸ Alain WOODROW, *Les jésuites*, p. 83.

⁹ Blaise Pascal, *Oeuvres complètes*, carta V, p. 388, Trad.: “[...] Cuando [los jesuitas] se encuentran en países en donde se considera una locura un Dios crucificado suprimen el escándalo de la cruz y solamente predicán Jesucristo glorificado y no Jesucristo en agonia: como lo hicieron en las Indias y en China, donde incluso permitieron la idolatría a los cristianos por medio de una sutil invención, haciéndoles esconder bajo sus vestidos una imagen de Jesucristo, a la que les enseñaban a relacionar mentalmente con las adoraciones públicas que tributaban al ídolo Cachin-Choan y a Keunfucum”.

lan contra esta postura, pues como señala Gautier-Vignal¹⁰ esto equivale a no con- cer a fondo a Maquiavelo, ya que sólo se encuentra en *El príncipe* una docena de frases que establecieron lo que ha dado por llamarse el maquiavelismo, por ejemplo:

—Para dominar con seguridad un Estado recientemente conquista- do, basta con haber extinguido la dinastía de sus antiguos príncipes (cap. III).

—No hay que olvidar que es necesario ganarse a los hombres o des- hacerse de ellos (cap. III).

—Es menester, pues, que el que toma un Estado haga atención en los actos de rigor que le es preciso hacer, a ejercerlos todos de una sola vez e inmediatamente a fin de no estar obligado a volver a ellos todos los días (cap. VIII).

—Es, pues, necesario que un príncipe que desea mantenerse aprenda a poder no ser bueno, y a servirse o no servirse de esta facultad según que las circunstancias lo exijan (cap. XV).¹¹

Estas propuestas de una nueva moral son el producto de la idea que Maquiavelo se forjó del hombre estando en la Corte. A lo largo de *El príncipe* afirma que todos los hombres en cualquier momento de la historia de la huma- nidad han sido desagradecidos, cambiantes, simuladores y disimulados, huidi- zos en los peligros y ávidos de privilegios. Quentin Skinner señala que algunos de los primeros críticos de Maquiavelo, como Francis Bacon, fueron capa- ces de reconocer que estaban “muy en deuda con [él] y otros, por decir lo que los hombres hacen y no lo que deben hacer”.¹² Sin embargo, el mismo Skinner agrega que la mayoría de los lectores de *El príncipe* quedaron tan impresiona- dos por sus puntos de vista que lo denunciaron simplemente como una inven- ción del diablo, calificando a Maquiavelo como a un “maestro del mal”. Varios

¹⁰ Véase Louis GAUTIER-VIGNAL, *Maquiavelo*.

¹¹ Dice Klaus Heger que sería prematuro hablar de un “maquiavelismo” en Gracián, pues por un lado se tendría que resolver el problema de hasta qué punto se puede indentificar a Maquiavelo con lo que habitualmente se entiende por “maquiavelismo”. Sobre todo, no debemos pasar por alto que lo que quizás en Maquiavelo significa una actitud fundamental forma en Gracián una de sus muchas perspectivas funcionales, y por ello está sometido, dentro de su perspectivismo, a la relativización por otras perspectivas. (Baltasar Gracián, *estilo y doctrina*, p. 143.)

¹² Quentin SKINNER, *Maquiavelo*, p. 110.

postulados referentes a la perversidad de la naturaleza humana en Maquiavelo están presentes en toda la tradición religiosa de Occidente. San Agustín, por ejemplo, en varios pasajes de *La ciudad de Dios*, hace mención constantemente a los recursos utilizados por el hombre movido siempre por intereses perversos. Insiste en señalar y reconocer que para actuar como debería ser, sería preciso que el hombre estuviera hecho como debió serlo antes de la Caída. Maquiavelo, sin lamentarse, como sí lo hacen muchos moralistas que lo preceden, acepta esta mutación o imperfección en la naturaleza humana y asumiéndola erigirá lo que se ha dado por llamar “la nueva propuesta moral de Maquiavelo”. Así, en el capítulo XV de *El príncipe*, nos dice:

Siendo mi fin escribir una cosa útil para quien la comprende, he tenido por más conducente seguir, la verdad real de la materia que los desvaríos de la imaginación en lo relativo a ella; porque muchos imaginaron repúblicas y principados que no se vieron ni existieron nunca. Hay tanta distancia entre saber cómo viven los hombres y saber cómo deberían vivir ellos que el que, para gobernarlos, abandona el estudio de lo que se hace para estudiar lo que sería más conveniente hacerse aprende más bien lo que debe obrar su ruina que lo que debe preservarle de ella...¹³

La experiencia política y la conciencia individual quedan así aisladas. Los actos humanos se justificarán por su ajuste a la situación de la realidad y no a contenidos de normas éticas. Esta idea aparecerá reformulada, con algunas variantes, en algunos textos de autores jesuitas, Gracián entre ellos, ya que, como señala Batllori, a muchos de los antimachiavelistas españoles, sobre todo los eclesiásticos y jesuitas, Gracián los conocerá antes de llegar a Huesca. Razón que lo empujará a escribir inmediatamente después *El héroe*. Sin embargo, la mayoría de la terminología que está presente en el texto de Gracián parecería extraída o inspirada de *El príncipe*. Así dice Gracián al inicio del texto mencionado:

Yo copiando algunos primores de tan grandes maestros, intento bosquejarle héroe y universalmente prodigio. Para esto forjé este espejo manual de cristales ajenos y de yerros míos. Tal vez te lisonjeará y te avisará tal vez; tal vez en él verás o lo que ya eres o lo que deberás ser.

¹³ También Quevedo, en un pasaje que pertenece al *Discurso de todos los diablos o infierno emendado*, afirmará, al hacer una reflexión sobre reyes y tiranos: “No escribáis lo que había de ser que esa es doctrina del deseo; no lo que debía ser, que ésa es lición de la prudencia, sino lo que puede ser”, p. 256.

Aquí tendrás una no política, ni aún económica, sino una razón de estado de ti mismo, una brújula de marear a la excelencia, una arte de ser inclito con pocas reglas de discreción.

Escribo breve por tu mucho entender; corto por mi poco pensar.¹⁴

Gracián, al referirse a los grandes maestros que imita, menciona a Séneca, que hace de la prudencia la mayor virtud del príncipe; a Esopo, que pondera la sagacidad; a Homero la beligerancia; a Aristóteles la filosofía; a Tácito la política, y a El Conde, es decir a Castiglione, la cortesía. En ningún momento hace mención de la enorme deuda que tiene con Maquiavelo. Incluso parecería que su texto es, como lo advierte Batllori, “la proyección hacia un mundo ideal que no es el suyo”.¹⁵ Sin embargo, no se puede pasar por alto la extraña mezcla de propuestas de elevación moral y de treta o de artimaña —típicas de Maquiavelo— presentes a lo largo de todo el texto. Ejemplos de esta extraña combinación de consejos se encuentran desde el primer primor de *El héroe*, que abre el texto con estas palabras:

Que el héroe practique incomprehsibilidades del caudal. No revelar ante los otros el alcance de las propias cualidades. Sea ésta la primera destreza en el arte de entendidos: medir el lugar con su artificio. Excuse a todo el varón culto sonarle en fondo a su caudal, si quiere que le veneren todos. Formidable fue un río hasta que se le halló vado, y venerado un varón hasta que se le conoció término a la capacidad; porque ignorada y presumida profundidad siempre mantuvo con el recelo, el crédito [...] Oh varón candidato de la fama, tú que aspiras a la grandeza, alerta al primor: todos te conozcan, ninguno te abarque. Que con esta treta lo moderado parecerá mucho y lo mucho infinito, y lo infinito más.

Si a Maquiavelo se le acusó, y Rivadeneyra en primer lugar, de proponer al príncipe poseer virtudes fingidas y aparentar fe y devoción religiosa, Gracián en su *Héroe* fue mucho más cauto. Dejó pasar por alto la cuestión religiosa casi a lo largo de todo el texto y sólo dedicó el último primor de la obra para abordar el asunto religioso con relación al príncipe. Este último primor de *El héroe* se limita únicamente a reunir en forma de enlistado los nombres de monarcas que detentaron el poder sin olvidar que: “ser héroe del mundo, poco o nada es; serlo del cielo es mucho, a cuyo gran monarca sea la alabanza, sea la honra, sea la gloria”.

¹⁴ Baltasar GRACIÁN, *El héroe*, p. 329.

¹⁵ Miguel BATLLORI, *La vida alternante de Baltasar Gracián en la Compañía de Jesús*, p. 24.

Sin embargo, cuando abordó el tema de la Fortuna se plegó casi por completo a lo que Maquiavelo había afirmado en su texto. Dice este último en *El príncipe*:

No se me oculta que muchos creyeron y creen que la fortuna, es decir, Dios, gobierna de tal modo las cosas de este mundo que los hombres con su prudencia no pueden corregir lo que ellas tienen de adverso, y aun, que no hay remedio alguno que oponerles... Esta opinión no está acreditada en nuestro tiempo... Sin embargo, no estando anonado nuestro libre albedrío, juzgo que puede ser verdad que la fortuna sea el árbitro de la mitad de nuestras acciones, pero también es cierto que ellas nos dejan gobernar la otra, o a lo menos siempre algunas partes.¹⁶

Gracián, por su parte, afirma en el sexto primor de *El héroe*:

Abarcar toda perfección sólo se concede al Primer Ser, que por no recibirlo de otro, no sufre limitaciones.

De las prendas, unas da el cielo, otras libra la industria; una ni dos no bastan a realzar un sujeto; cuanto destituyó el Cielo de las naturales, supla la diligencia en las adquisitas. Aquéllas son hijas del favor; éstas, de la loable industria, y no suelen ser las menos nobles.

El punto de vista de ambos coincide, pues tanto en uno como en otro se afirma que la mitad de nuestras acciones pueden quedar perfectamente bajo nuestro control más bien que bajo el dominio de la fortuna. Y cabría entonces insertar aquí las diferentes variables que se le pueden dar al término *Fortuna* para ver en qué medida el sentido que Maquiavelo tiene de éste coincide con la idea que Gracián se ha hecho del mismo. Dice Maravall que la voz *Fortuna* encierra múltiples matices, ya que para los antiguos equivale a una decisión de los dioses, ajena a los hombres, es decir, un hado; para el hombre de la Edad Media un acontecer que la providencia hace salir del orden regulado, a fin de hacer insondable y terribles los designios de Dios; para la mayoría de escritores del siglo XVI significa o bien la manera de manifestarse el desorden del mundo en crisis, desorden inherente por su desenvolvimiento, o, ya sea, como una fuerza natural que escapa a nuestro propio control. Maravall apunta que “en el siglo XVII se puede advertir la conversión de esa última concepción —que podemos llamar maquiavélica— en la idea de una marcha de las cosas de este mundo, no encuadrable ciertamente en un esquema racional, pero que el

¹⁶ Nicolás MAQUIAVELO, *El príncipe*, cap. XXV, p. 121.

hombre avisado puede afrontar con una estrategia llegando a conseguir resultados favorables..."¹⁷ Véase cómo Maquiavelo y Gracián se tocan, y no sólo ellos, sino todo el espíritu jesuita, ya que éste deslinda perfectamente las cosas que competen al reino de Dios y las que competen al reino de los hombres. Por ello, Gracián dice en *El oráculo manual*: "Hanse de procurar los medios humanos como si no hubiese divinos y los divinos como si no hubiese humanos".¹⁸

En otra parte se hizo mención a la imposibilidad de etiquetar o clasificar de manera rigurosa las propuestas de Gracián, puesto que, como ya se había mencionado, sus planteamientos sorprenden, ya que abundan en éstos enormes contradicciones y, una vez más, Gracián nos desconcertará, pues, si en muchos puntos resulta imposible negar su estrecha vinculación con Maquiavelo, en otros refutará y criticará ferozmente los postulados del florentino. Así, en la décima crisis de *El criticón* afirma: "Vulgar desorden es entre los hombres hazer [de los] fines medios y de los medios hazer fines",¹⁹ y en la crisis séptima que habla sobre la fuente de los engaños, Critilo llamará la atención a Andrenio, quien fácilmente se deja timar por un charlatán que encuentran en plena plaza. Dice Critilo:

Basta... que tú también te pagas de las burlas, no distinguiendo lo falso de lo verdadero. ¿Quién piensas tú que es este valiente embustero? Éste es un falso político llamado el Maquiavelo que quiere dar a beber sus falsos aforismos a los ignorantes. ¿No ves cómo ellos se los tragan, pareciéndoles muy plausibles y verdaderos? Y, bien examinados, no son otro que una confitada inmundicia de vicios y de pecados: razones no de Estado, sino de establo. Parece que tiene candidez en sus labios, pureza en su lengua, y arroja fuego infernal que abrasa las costumbres y quema las repúblicas. Aquellas que parecen cintas de sedas son las políticas leyes con que ata las manos a la virtud y las suelta al vicio; éste es el papel del libro que publica y el que masca, todo falsedad y apariencia, con que tiene embelesado a tantos y tontos. Créeme que aquí todo es engaño, mejor sería desennredarnos presto del.²⁰

Estas citas evidencian la imposibilidad de hablar de conceptos fijos en el pensamiento de Gracián, y esta forma de relativizar todos sus planteamientos nos obliga a pasar al segundo punto a tratar, es decir, su correspondencia con

¹⁷ J. A. MARAVALL, *La cultura del barroco*, p. 390.

¹⁸ B. GRACIÁN, *El oráculo manual y arte de prudencia*, p. 218, aforismo 251.

¹⁹ B. GRACIÁN, *El criticón*, I, 10, p. 205.

²⁰ *Ibid.*, pp. 165-166.

Michel de Montaigne. En Gracián, así como en el pensador francés, no hay jamás un significado último y estricto de las cosas. En Montaigne lo real es una mera ilusión de un mundo en perpetua mutación. En Gracián, y sobre todo en su obra *El criticón*, se puede afirmar que todo cuanto observan Critilo y Andrenio es una simple apariencia de algo distinto de lo que es, lo que nos lleva a pensar que todo lo que hay en este mundo se reduce a “nada”. Así, el ser se manifiesta por una confrontación con su antónimo la “nada” o el “no ser”. Por ello, Gracián señala en la séptima Crisi del libro III de *El criticón*: “[...] Todos son hijos del barro y nietos de la nada, hermanos de los gusanos, casados con la pudrición: que si hoy son flores, mañana estiércol, ayer maravillas y hoy sombras que aquí aparecen y allí desaparecen”. Gracián, ante esta problemática, asume, junto con Montaigne, una perspectiva o mirada múltiple, cada cosa puede verse de distinta manera dependiendo del ángulo por donde se mira: “Hace muy diferentes visos una cosa si se mira a diferentes luces... De allí procede que algunos en todo hallan el contento y otros el pesar”.²¹ “Miren juntos una misma cosa, no vea blanco el uno ni negro el otro”.²² El mundo se nos oculta detrás de su manifestación en transformación. Es por esto que Gracián dice en *El discreto*: “De qué sirviera la realidad sin la apariencia”.²³ El ser se reduciría a nada sin las diferentes maneras circunstanciales que lo rodean. Lo exterior es lo que nos hace conocer lo interior. Gracián, de acuerdo con Maquiavelo y Montaigne, nos muestra cómo la apariencia desborda por cualquier parte la realidad. Maquiavelo había dicho:

No es necesario que un príncipe posea todas las virtudes de que hemos hecho mención, pero conviene que él aparente poseerlas. Aún me atreveré a decir que si él las posee realmente, y las observa siempre, le son perniciosas a veces; en vez de que, aún cuando no las poseyera efectivamente, si aparenta poseerlas le son provechosas. Pueden parecer manso, fiel, humano, religioso, leal y aún serlo; pero es menester retener tu alma en tanto acuerdo con tu espíritu, que, en caso necesario, sepas variar de un modo contrario.²⁴

La apariencia se convierte en una especie de compensación contra el ser, pues gracias a ésta se accede al estado de la civilidad, que Gracián denomina “prudencia” y que es preferible que al de la lucha de todos contra todos. Claude Gilbert Dubois dice en su estudio *Le baroque. Profondeurs de l'apparence* que

²¹ B. GRACIÁN, *El oráculo manual...*, p. 212, aforismo 224.

²² B. GRACIÁN, *El criticón*, I, 9, p. 193.

²³ B. GRACIÁN, *El discreto*, p. 368.

²⁴ N. MAQUIAVELO, *op. cit.*, cap. XVIII.

al ser se le definió tradicionalmente a través de categorías estables. El triunfo de la inestabilidad, rasgo típico del periodo barroco, nos obliga a pensar que el universo se reduce a un juego de formas inconsistentes. También afirma:

[La] distinction entre l'être et le paraître alimentée par la philosophie platonicienne, [la] difficulté à atteindre l'être accompagnée d'une compensation dans le paraître, est à la base du choix existentiel et esthétique des baroques. Que sont les choses? Que sommes-nous? Des reflets, des masques, des images. Le baroque vit naturellement dans un monde d'illusion et de métamorphoses qu'il cultive; tout se dissout dans une danse —féerique ou fantastique— d'ombres et de mensonges.²⁵

Así, esta dificultad por intentar ceñir o delimitar al ser, se expresará, por ejemplo en Montaigne, a través de la obsesión por el movimiento, la metamorfosis, la ilusión o la muerte, pues dice “ je ne peints pas l'estre, je peints le passage; non un passage d'aage en autre, ou, comme dict le peuple, de sept en sept ans, mais de jour en jour, de minute en minute”.²⁶ Esta obsesión se acompaña por un gusto exacerbado del parecer que se convierte en una especie de compensación de la angustia y de la lucha contra la disgregación del ser. Se sabe que el arte barroco gusta de todo aquello que sea ostentación. Las fachadas de los edificios de este periodo son una prueba contundente del deleite por las apariencias. Por ello, Gracián, en *El discreto* y en *El criticón*, hará una apología de la ostentación diciendo: “El mismo Hacedor de todo lo creado, lo primero que atendió fue al alarde de todas las cosas, pues creó luego la luz, y con ella el lucimiento”; “Lo que no se ve es como si no fuese”; “Saber y saberlo mostrar es saber dos veces”; “Qué aprovecha ser una cosa relevante en sí, si no lo parece”; “Hay sujetos bizarros en quienes lo poco luce mucho, y lo mucho hasta admirar: hombres de ostentativa que, cuando se junta con la eminencia, forman un prodigio. Al contrario, hombres vimos eminentes que por faltarles este realce no parecieron la mitad”; “El saber es nada, si los demás no

²⁵ Claude Gilbert DUBOIS, *Le baroque. Profondeurs de l'apparence*, pp. 71-72. Trad.: “[La] distinción entre el ser y el parecer alimentada por el platonismo, [la] dificultad por ceñir el ser, acompañada por la compensación en el parecer, se encuentra en el fondo de la elección existencial y estética del barroco. ¿Qué son las cosas? ¿Qué somos? Reflejos, máscaras, imágenes. El barroco vive de manera natural en un mundo de ilusión y de metamorfosis que cultiva. Todo se disuelve en una danza mágica y fantástica de sombras y mentiras”.

²⁶ Véase Michel de MONTAIGNE, *Les Essais*. Trad.: “No pinto al ser, pinto el paso, no el paso de una edad a otra, o, como dice el pueblo, de cada siete años, sino de cada día, de cada minuto”.

saben que tú sabes”.²⁷ De todo esto se puede llegar a afirmar categóricamente que el “Ser” se manifiesta en sus diferentes “Modos de ser”, es decir, su apariencia, pues como dice Antonio Quirós: “Descartes y Spinoza definieron la sustancia como un arquetipo de lo real transido por el tiempo”,²⁸ y es precisamente esto lo que subraya el pensamiento de Montaigne y de Gracián. Dice este último: “dependen las cosas de muchas circunstancias”.²⁹

En otro momento dijimos que el hombre barroco se regocija ante el desciframiento del mundo y de las cosas que se le ofrecen como un espectáculo. Para llegar al fondo de las mismas y descifrarlas no basta una sola mirada porque todo cuanto aprehendemos del mundo está en constante cambio y, por ende, en proceso de degeneración. Así, Montaigne dice al final del capítulo XII del libro II de sus *Ensayos*:

[...] Et le jour d’hier meurt en celui du jourd’hui, et le jourd’hui mourra en celui de demain; et n’y a rien qui demeure ni que soit toujours un. [...] Ains, quant à l’estre tout un, change aussi l’estre simplement, devenant toujours autre d’un autre. Et par conséquent se trompent et mentent les sens de nature, prenant ce qui apparait pour ce qui est, à faute de bien savoir que c’est qui est...³⁰

Lo que más importa retener de Montaigne, que se vincula directamente con Gracián, es su nítida conciencia de que esta perpetua transformación de la realidad nos obliga a asumir una actitud diferente frente al ser y al cosmos. Montaigne dice que el hombre es “un sujet ondoyant et divers”,³¹ lo que equivale a decir que no se puede hablar de “El hombre” sino de hombres y por lo mismo resulta imposible aplicarle máximas universales. Gracián también coincidirá con esta idea afirmando: “Visto un león, están vistos todos, y vista una oveja, todas; pero visto un hombre no está visto sino uno y aun ése no bien conocido”.³² Montaigne, en sus *Ensayos*, afirma al mismo tiempo la imposibilidad de ser y de ser él mismo. El ser del hombre está en su hacerse. Pues como

²⁷ B. GRACIÁN, *El discreto*, pp. 113, 366, 368-370; *El criticón*, p. 337.

²⁸ Antonio QUIRÓS CASADO, “Estudio de algunos filosofemas en la obra de Baltasar Gracián”, en *Documentos A. Genealogía Científica de la Cultura*, núm. 5, p. 157.

²⁹ B. GRACIÁN, *El oráculo manual...*, p. 182, aforismo 107.

³⁰ M. de MONTAIGNE, *op. cit.*, p. 350. Trad.: “[...] Y el día de ayer muere en el de hoy, y el hoy morirá en el de mañana, y no hay nada que permanezca, ni que sea siempre uno el mismo... De esta manera, cambia el ser llegando a ser simplemente otro de otro. Y por consecuencia se engañan y mienten los sentidos de la naturaleza al tomar lo que parece por lo que es, a falta de saber con precisión qué es quién es”.

³¹ “un sujeto ondulante y diverso”.

³² B. GRACIÁN, *El criticón*, I, II, p. 225.

apunta Gracián: “No se nace hecho... tardan otros en hacerse”.³³ Por ello, Quirós Casado dice que:

Cocreador de la realidad junto con Dios, el ser humano trastoca todo aquello con lo que se relaciona, a todo le da un sentido peculiar, una capa de tinte humano que recubre lo mostrenco, lo natural. El artificio, como herramienta del hombre para cocrear el mundo, afecta hasta la misma verdad, que ha de tomar las medidas de lo humano añadiendo lo aparente, propio del hombre, y lo substancial, propio de Dios.³⁴

Descomposición y reestructuración se leen en este fragmento, y estos dos puntos se convertirán en Gracián y en Montaigne en una idea recurrente. Ambos se preocupan por ofrecer al lector un arte o conjunto de reglas para, en el caso de Montaigne, gobernarse y conocerse aún sabiendo que “les hommes vont ainsin”³⁵ y que no se puede hacer nada pues “il n’ y a remède”.³⁶ En el caso de Gracián este arte de vivir será difícil de delimitar, ya que puede resumirse en un solo aforismo tipo: “Y es saber vivir convertir en placeres lo que habían de ser pesares”³⁷ o puede encontrarse disperso en varios aforismos con sentido opuesto. Lo que más importa para Gracián es la manera de este arte de vivir. Por ello nos dice en uno de sus aforismos de *El oráculo manual*: “Es esencial el método para saber y poder vivir”.³⁸ De allí que lo que tenga más valor sean las apariencias, el modo que el ser tiene de presentarse y de darse ante los demás, pues: “tanto se requiere de las cosas la circunstancia como la substancia” o bien “toda acción pide su sazón”.³⁹ Si la vida es un constante cambio, es inseguridad, es riesgo “ ‘el hombre peregrino del vivir’, tiene que emerger desde su cuidado (es decir, la exigencia de autenticidad, exigencia de ser hom-

³³ B. GRACIÁN, *El oráculo manual...*, p. 154, aforismo 6.

³⁴ A. QUIRÓS CASADO, *op. cit.*, p. 160.

³⁵ M. de MONTAIGNE, *op. cit.*, III, 9.

³⁶ *Ibid.*, III, 13. “Los hombres son así...” “no hay remedio en ello”.

³⁷ B. GRACIÁN, *El oráculo manual...*, p. 221, aforismo 259.

³⁸ *Ibid.*, p. 218, aforismo 249.

³⁹ B. GRACIÁN, *El discreto*, pp. 137 y 97. Por esto Vladimir Jankelevich hablará de una doble lectura en este proceso, pues si Dios ha creado la sustancia provista de circunstancias, así: “La manière renvoie à la substance qu’elle présuppose et qui la constitue; mais, en même temps, elle implique déjà en elle-même l’essentialité, et elle la fait exister complètement dans le temps que dans l’espace”. (V. JANKELEVICH, *op. cit.*, p. 55.)

Trad.: “La manera remite a la sustancia que presupone y que la constituye; pero, al mismo tiempo, implica ya en sí misma la esencialidad y la hace existir totalmente en el tiempo como en el espacio”.

bre y persona) creando nuevas formas de vida".⁴⁰ Para Gracián el hombre es ante todo un creador y como tal puede transformar la caótica realidad en un lugar transitable, así como también transformar el hecho de vivir en un arte de vivir. De allí que muchos de los aforismos conlleven un imperativo que hay que saber observar, por ejemplo: "saberse atemperar"; "nunca acompañarse con quien le puede deslucir"; "para vivir, dejar vivir"; "saber jugar de la verdad"; "confiar de los amigos hoy como enemigos mañana, y los peores"; "altérnese la calidez de la serpiente con la candidez de la paloma"; "no ser malo de puro bueno", etcétera. Y es aquí donde se desborda cualquier intento por delimitar este arte de vivir, pues, como ya se mencionó anteriormente, Gracián asombra constantemente a su lector. Se ha insistido en la enorme importancia que Gracián le da a la apariencia, asumiéndola como un aspecto que sirve para compensar la imposibilidad de definir el ser a partir de su sustancia. Sin embargo, en varios aforismos encontraremos ideas dispersas que se oponen radicalmente a la idea anterior. Si en un momento Gracián afirma: "Lo que no se ve es como si no fuese. No tiene su veneración la razón misma donde no tiene cara de tal. Son muchos más los engañados que los advertidos, prevalece el engaño y júzganse las cosas por fuera; hay cosas que son muy otras de lo que parecen. La buen exterioridad es la mejor recomendación de la perfección interior".⁴¹ Y no obstante a lo largo de toda su obra aparecerán dispersos aforismos que encierran una idea totalmente contraria a ésta, ejemplo: "Aspire antes a ser heróico que a sólo parecerlo",⁴² o "Los varones cuerdos aspiran antes a ser grandes que a parecerlo".⁴³

Estamos entonces frente a un moralista que, al igual que Montaigne, se resiste a aplicar máximas universales para enseñar al hombre un arte de vivir, sino más bien artes o artimañas para sobrevivir en un siglo donde "se tenga la virtud por extraña y la malicia por corriente"⁴⁴ ya que "pocos pueden hacer bien, y casi todos mal".⁴⁵

Bastaría únicamente agregar un punto más que tienen en común Michel de Montaigne y Baltasar Gracián. Para ambos autores el camino más seguro para conocer la naturaleza humana pasa por la aceptación de la persona tal como es. Así, Montaigne nos dice: "Je ne me mêle pas de dire ce qui'il faut faire au

⁴⁰ L. LANDIN, "Baltasar Gracián: pensador de la vida. El ingenio como argumento de invención y creatividad", en *Documentos A. Genealogía Científica de la Cultura*, núm. 5, p. 5.

⁴¹ B. GRACIÁN, *El oráculo manual...*, p. 188, aforismo 130.

⁴² *Ibid.*, p. 229, aforismo 295.

⁴³ B. GRACIÁN, *El discreto*, p. 133.

⁴⁴ B. GRACIÁN, *El oráculo manual...*, p. 185, aforismo 120.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 220, aforismo 257.

monde mais ce que j'y fais" (Libro I, 28).⁴⁶ El jesuita por su parte afirmará: "nascemos para saber y para sabernos...";⁴⁷ "El primer paso del saber es el saberse";⁴⁸ "No puede uno ser señor de sí si primero no se comprende";⁴⁹ "quien comienza ignorándose, mal podrá conocer las demás cosas... ¿De qué sirve conocerlo todo si así mismo no se conoce?"⁵⁰

Sin embargo, la concepción graciana sobre el conocimiento del mundo parece muy desoladora, pues la naturaleza priva al hombre de conocimiento al nacer restituyéndoselo sólo en la vejez. Así, Gracián dice: "Madrastra se mostró la naturaleza con el hombre, pues lo que le quitó de conocimiento al nacer le restituye al morir".⁵¹ En ambos autores se puede observar un inmenso gusto por la introspección. En el caso de Gracián, adquirido por la práctica de los ejercicios espirituales. En el de Montaigne, asimilado por la vía que abrió para la especulación en este campo la famosa inscripción "Conócete a ti mismo" que se encuentra en el Templo de Delfos. Hugo Friedrich dice que el conocimiento o descripción del hombre en Montaigne no conlleva ningún juicio moral sino simplemente la compilación de datos sobre el comportamiento humano.⁵² Es preciso entonces aplicar una óptica múltiple al estudio del hombre que nos permita cambiar de punto de vista y de juicio constantemente. Así, Montaigne nos dice:

Si je parle diversement de moi, c'est que je me regarde diversement. Toutes les contrariétés s'y trouvent selon quelque tour et en quelque façon. Honteux, insolent; chaste, luxurieux; bavard, taciturne; laborieux, délicat; ingénieux, hébété, chagrin, débonnaire; menteur, véritable; savant, ignorant, et libéral, et avare, et prodigue, tout cela, je le vois en moi auncunement selon que je me vire; et quiconque s'étudie bien attentivement trouve en soi, voire et en son jugement même, cette volubilité et discordance.⁵³

⁴⁶ "No me entrometo en decir lo que hay que hacer en el mundo... sino lo que yo hago en él". Libro I, p. 276.

⁴⁷ B. GRACIÁN, *El oráculo manual...*, p. 213, aforismo 229.

⁴⁸ B. GRACIÁN, *El discreto*, p. 100.

⁴⁹ B. GRACIÁN, *El oráculo manual...*, p. 178, aforismo 89.

⁵⁰ B. GRACIÁN, *El criticón*, I, 9, p. 188.

⁵¹ B. GRACIÁN, *El criticón*, I, 1, p. 66.

⁵² Hugo FRIEDRICH, *Montaigne*, p. 222.

⁵³ M. de MONTAIGNE, *Les Essais*, II, I, p. 20. Trad.: "Si hablo de manera diferente de mí, es porque me miro de manera diferente, todas las ideas más contradictorias se encuentran en mi alma, en algún modo, conforme a las circunstancias y a las cosas que la impresionan. Avergonzado, insolente; casto, lujurioso; parlanchín, taciturno; trabajador, frágil; ingenioso, torpe; malhumorado, de buen talante; mentiroso, legítimo; sabio, ignorante, y liberal, y avaro y pródigo, todo eso lo veo yo en mí de manera indistinta según a

Gracián, por su parte, en calidad de profesor de moral, conoce perfectamente el valor de la interpretación casuística de los hechos y de los actos de conciencia. Jorge M. Ayala afirma que a partir del Concilio de Trento se implantó en todos los seminarios cursos de “casos de conciencia cuyo objetivo primordial era la regulación de las conciencias”.⁵⁴ Según Ayala esta iniciativa que venía de los jesuitas fue un aporte decisivo, al grado de poder afirmar que son éstos los verdaderos fundadores de la moderna teología moral.

Para concluir, queda señalar que en los tres autores mencionados existe una clara conciencia de que el mundo está hecho de máscaras y que el ser humano debe aprender a utilizarlas según las circunstancias. No en valde Gracián dice: “es gran treta del regir el disimular”⁵⁵ o “el más plático [práctico] saber consiste en disimular; lleva riesgo de perder el que juega a descubierto...”,⁵⁶ o bien: “Andad, y procurad ser de hoy en adelante despierto como el León, prudente como el Elefante, astuto como la Vulpeja, y cauto como el Lobo. Disponed bien los medios, y conseguiréis vuestros intentos; y desengañense todos los mortales, [...] que no hay más dicha ni más desdicha que prudencia o imprudencia”.⁵⁷

Famosa es también la advertencia de Maquiavelo de que llegará a ser el mejor aquel que elija entre los animales la zorra y el león, completando de esta forma la fuerza con el arte del engaño y disimulo, porque sabe que la naturaleza del hombre es ambigua y digna de sospecha. Montaigne, por su parte, aunque de manera más mesurada, expone nitidamente en sus *Ensayos* el enorme abismo que existe entre la teoría y la práctica, entre lo que debe ser y lo que es. Gran parte de la materia que conforma los *Ensayos* se reduce a una meditación sobre esta ruptura. Este último, junto con Gracián, persigue como fin último la realización de la persona; en cambio, Maquiavelo perseguirá la realización del Estado. Sin embargo, en ambos casos se acepta la licitud de la disimulación y la anfibología. Es por esto que los tres fueron el blanco de enormes críticas sólo que en grados diferentes. A Montaigne, Pascal lo acusó de decir necedades; a Gracián se le obligó a permanecer encerrado en su celda, y a Maquiavelo, a quien más se le satanizó, prohibiendo sus obras y quemando su efigie en Baviera, se le juzgó ferozmente, como fue el caso del cardenal Pole, quien declaró que el tratado de *El príncipe* había sido escrito por la mano del diablo.

la dirección a la que me incline y cualquiera que se estudie atentamente encontrará en sí mismo, incluso en su igual juicio, esta volubilidad y discordancia”.

⁵⁴ Jorge M. AYALA, “La formación intelectual de Baltasar Gracián”, en *Documentos A. Genealogía Científica de la Cultura*, núm. 5, p. 33.

⁵⁵ B. GRACIÁN, *El oráculo manual...*, p. 178, aforismo 88.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 179, aforismo 98.

⁵⁷ B. GRACIÁN, *El discreto*, p. 141.

Bibliografía

- AYALA, Jorge M., "La formación intelectual de Baltasar Gracián", en *Documentos A. Genealogía Científica de la Cultura*, núm. 5, febrero de 1993. Barcelona, Anthropos, pp. 14-38.
- BATLLORI, Miguel, *La vida alternante de Baltasar Gracián en la Compañía de Jesús*. Roma, Michele Pisani, 1949.
- CANTARINO, Elena, "Gracián y la moral política: senequismo y tacitismo", en *Documentos A. Genealogía Científica de la Cultura*, núm. 5, febrero de 1993. Barcelona, Anthropos, pp. 193-200.
- DUBOIS, Claude Gilbert, *Le baroque. Profondeurs de l'apparence*. París, Librairie Larousse, 1973.
- FRIEDRICH, Hugo, *Montaigne*. París, Gallimard, 1968.
- GARCÍA CÁRCCEL, Ricardo, *Las culturas del Siglo de Oro*. Madrid, Historia 16, 1989.
- GAUTIER-VIGNAL, Louis, *Maquiavelo*. Trad. de Juan José UTRILLA. México, FCE, 1975.
- GRACIÁN, Baltasar, *El criticón*. Ed. de Santos ALONSO. Madrid, Cátedra, 1980.
- GRACIÁN, Baltasar, *El oráculo manual y arte de prudencia*. Edición crítica y comentada por Miguel ROMERA-NAVARRO. Madrid, Jura, 1954.
- GRACIÁN, Baltasar, *Obras completas*. Ed. de Arturo del HOYO. Madrid, Aguilar, 1967.
- GRACIÁN, Baltasar, *Pages Caractéristiques*. Précédées d'une étude critique par André Rouveyre. Traduction originale et notices par Victor Bouillier. París, Mercure de France, 1925.
- HEGER, Klaus, *Baltasar Gracián, estilo y doctrina*. Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1952.
- JANKELEVICH, Vladimir, *Le je ne sais quoi et le presque rien. La manière et l'ocassion*. París, Seuil, 1980.

- JANKELEVICH, Vladimir, *Le je ne se quoi et le presque rien. La méconnaissance*. París, Seuil, 1980.
- LANDIN, L., "Baltasar Gracián: pensador de la vida. El ingenio como argumento de invención y creatividad", en *Documentos A. Genealogía Científica de la Cultura*, núm. 5, febrero de 1993. Barcelona, Anthropos, pp. 5-8.
- LEBRUN, Jacques, *Nouvelle histoire de l'Eglise, Réforme et Contre-réforme*. París, Seuil, 1987.
- MAQUIAVELO, Nicolás, *El príncipe*. México, Espasa-Calpe, 1983.
- MARAVALL, José Antonio, *La cultura del barroco*. Barcelona, Ariel, 1986.
- MARAVALL, José Antonio, "Maquiavelo y maquiavelismo en España", en *Estudios de historia del pensamiento español. Serie tercera. El siglo del barroco*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1984.
- MONTAIGNE, Michel de, *Les Essais I, II, III*. Ed. de Pierre MICHEL. París, Gallimard, 1965.
- PASCAL, Blaise, *Oeuvres complètes*. Ed. de Louis la FUME. París, Seuil, 1963.
- QUEVEDO, Francisco de, *Obras completas. Prosa*. Ed. de Luis ASTRANA MARÍN. Madrid, Aguilar, 1941.
- QUIRÓS CASADO, Antonio, "Estudio de algunos filosofemas en la obra de Baltasar Gracián", en *Documentos A. Genealogía Científica de la Cultura*, núm. 5, febrero de 1993. Barcelona, Anthropos, pp. 150-162.
- RIVADENEYRA, Pedro de, *Tratado de la religión y virtudes del príncipe cristiano*. Ed. de Vicente de la FUENTE. Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1868.
- SKINNER, Quentin, *Maquiavelo*. Trad. de Manuel BENAVIDES. Madrid, Alianza, 1984.
- WOODROW, Alain, *Les jésuites. Histoire des pouvoirs*. París, Jean-Claude Lattès, 1990.

Maupassant y lo fantástico*

Colette ASTIER
Université de Paris X-Nanterre

El punto de vista que desarrolla el presente texto plantea dos aspectos paradójicos. En efecto, de manera cuantitativa, la producción de cuentos fantásticos de Maupassant representa un conjunto menos importante que la producción clasificada dentro del realismo, con ascendentes conocidos: Flaubert como padre espiritual, y una relación, menos estrecha, aunque, sin embargo, obligada y generacional con Zola. De hecho, sólo se incluyen en esta vena unos quince textos breves, que contrastan con sus numerosísimos cuentos y sus extensas novelas. No obstante, lejos de presentarse como una excrecencia ocasional, este registro fantástico constituye una prolongación de toda la obra; mejor aún, representa una especie de transgresión de los límites y termina por revelar una visión global del mundo.

La segunda paradoja se refiere a la imagen que Maupassant ha dado de sí mismo: la de un vividor empedernido, a quien le gustan el canotaje y las mujeres. Sin embargo, al excluir así, de manera frontal, el misterio y la duda, no se puede prescindir de regresar a ellos de manera indirecta, aun a expensas de que el misterio fácil se convierta en misterio de espanto. Efectivamente, hay algo ejemplar en la trayectoria y tal vez en la vida de Maupassant: las paradojas de este destino y de esta obra son capaces de operar una transmutación completa, digna de una fábula.

1. La duda

La literatura fantástica no se define solamente por lo extraño, lo fantasmagórico, la inquietud que produce, sino por su facultad de dudar y hacer dudar, por su indecisión erigida en sistema. El hecho fantástico ¿es verdadero? ¿Es falso?

* Texto leído en el "Homenaje a Maupassant", Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, el martes 16 de noviembre de 1993.

¿Se trata de un fenómeno anormal o paranormal? ¿De una percepción x? ¿De la realidad explicable? De hecho, nunca se sabe dónde comienza lo sobrenatural y dónde termina lo natural —nunca se conoce la última palabra. A veces, incluso lo natural engloba lo sobrenatural y lo legítima, como en el caso de alucinaciones, de locura, etcétera.

Es preciso señalar, en efecto, la gran diferencia que existe entre lo maravilloso y lo fantástico. Lo maravilloso siempre se presenta como verdadero, aunque sea sólo en el tiempo de un cuento. Hay que creer en el Gato con Botas y en las hadas; lo fantástico, por el contrario, despierta e impone una interrogación. Los relatos fantásticos auténticos destilan una inquietud que su material (es decir, su temática de vampiros, de aparecidos, de tumbas entreabiertas) no alcanza a explicar: la angustia antecede a los accesorios del género.

En este terreno se sitúa Maupassant. Primero, porque existe una notable continuidad entre algunos de sus cuentos llamados *realistas* y aquellos denominados *fantásticos*. En “Velando a un muerto”, un amigo de Schopenhauer asiste al cuerpo del filósofo, que parece reír; de pronto algo se mueve, cae intempestivamente de la cama para rodar debajo de un sillón. ¡Sorpresa! Angustia. En realidad, sólo se trata de la dentadura de Schopenhauer. Relato realista, tomado prestado de nuestro mundo racional y, sin embargo, rodeado por la escenografía de lo fantástico: el muerto, las velas, la situación llena de extrañas implicaciones, las cuales se resuelven fácilmente en este caso.

Pero lo extraño no siempre encuentra su resolución. Incluso la indecisión reviste a veces cualquier modulación posible, de lo más simple a lo más retorcido. Lo más sencillo se refiere al giro interrogante que presentan los títulos: “¿Él?”, “¿Un loco?”, “¿Loco?”, “¿Quién sabe?” Lo más perverso proviene de un desplazamiento de categorías, que confunde lo natural y lo sobrenatural, al punto de integrar lo sobrenatural al dominio de lo natural. “Sobre el agua” revela de manera inesperada, pero menos clara de lo que parece, el gusto personal de Maupassant por el canotaje. Un hombre que siente una gran pasión por los ríos se aventura en un paseo nocturno sobre el Sena, arroja el ancla. De pronto aparece la neblina. Malestar, ensoñación malsana. Para escapar a ello, el hombre intenta retirar el ancla y regresar. Imposible. Terror. El paisaje familiar se convierte en una visión, hasta llegar a ser la imagen de un paisaje improbable y poco realista, limitado por dos cortinas de neblina de ambos lados del Sena, mientras que éste se encuentra despejado. Al otro día un pescador llega a auxiliarlo; logran levantar el ancla: ésta había sido detenida por el cadáver de una anciana que llevaba una gran piedra atada al cuello. Por supuesto que la explicación es natural, racional, comprensible, pero ¿la visión fantástica y el terror que precedieron acaso no estaban ligados a alguna extraña —si no al menos sobrenatural— premonición de muerte?

Es curiosa además la manera en que Maupassant deja a sus personajes teorizar sobre los lazos complejos de lo inexplicado y de lo explicable:

Cuando salgo por la noche —dice uno de ellos— ¡cómo quisiera estremecerme con la misma angustia que empuja a las ancianas a persignarse a lo largo de los muros de los cementerios y a escapar de los últimos supersticiosos frente a los extraños vapores de los pantanos (y de los fantásticos fuegos fatuos)! ¡Cómo quisiera creer en esa cosa vaga y terrorífica que uno imagina sentir al pasar por la oscuridad! [...] En realidad, sólo se siente verdadero miedo de aquello que no se comprende.¹

Entonces se entiende la razón por la cual Maupassant permaneció tan apegado a una mano desollada que le había regalado Powell gracias al poeta Swinburne, y que más tarde sirvió de tema de inspiración para uno de sus cuentos.² Lo importante reside en saber si los personajes y el autor junto con ellos no juegan al aprendiz de brujo y en qué términos.

2. El miedo

La respuesta es sencilla y al mismo tiempo constituye el segundo aspecto de este rápido recorrido: *Jugar con el miedo da miedo*. En efecto, al menos en la obra de Maupassant, todo cambio de perspectiva desemboca en un perpetuo descentramiento de lo exterior y de lo interior, que constituye el carácter específico de lo fantástico, que oscila entre el crujir de la superficie de la realidad y el resquebrajamiento de ésta, sin que sea posible situar su origen. Lo que se juega, participa entonces de una extraña dialéctica entre observar y ser observado, entre espíritu y mundo exterior. Un argumento de buena o tal vez de mala fe “¿quién sabe?”, puede encontrarse en “El miedo”: “Qué es esto [el

¹ Guy de MAUPASSANT, “La peur”, en *Le Horla et otros contes cruels et fantastiques*. Ed. de Marie-Claire Bancquart. Paris, Classiques Garnier, 1989, p. 207. “Quand je sors la nuit, come je voudrais frissonner de cette angoisse qui fait se signer des vieilles femmes le long des murs des cimetières et se sauver les derniers superstitieux devant les vapeurs étranges de marais. ¡Comme je voudrais croire à ce quelque chose de vague et de terrifiant que'on s'imaginait sentir passer dans l'ombre! [...] On n'a vraiment peur que ce qu'on en comprend pas”.

² G. de MAUPASSANT, “La main d'échorché”, en *op. cit.*, p. 573. Sobre este episodio de la vida de Maupassant, véase René Dumenil, *Guy de Maupassant*. Paris, Tallandier, 1947, p. 99, y Pierre-Georges Castex, *Le conte fantastique en France*. Paris, José Corti, 1951, p. 368.

miedo común del peligro normal] en comparación con la convulsión que provoca al alma la idea de tropezarse con un espectro errante, sentir el abrazo de un muerto, ver a uno de esos monstruos espantosos que creó el terror de los hombres arrojarse sobre unos mismo?"³

Todo está dicho y una vez más la teoría propuesta por Maupassant es muy retorcida, porque no se trata del miedo a lo real sino del miedo a lo pensado y a lo imaginario —y por lo mismo de un círculo vicioso. Es preciso insistir: del miedo a esos monstruos horribles que inventó el terror de los hombres. El terror inventa temas de terror al miedo, creando un circuito cerrado de donde resulta imposible escapar. Ya no existe solución de continuidad entre el interior y el exterior, entre lo pensado y lo vivido. La mueca de lo real y la de la interioridad acaban por confundirse. Un cuento muy conocido, que no tiene nada de fantástico: "¡Camarero, un tarro!", revela este mismo mecanismo. Es la historia de un muerto en vida que desperdicia su existencia en una taberna y divide su tiempo entre repetir esta orden (¡Camarero, un tarro!) y dormir por las mañanas. No invoca ninguna desdicha que justifique esta actitud, pero termina por confesar que a los trece años presencié una escena de violencia entre sus padres. Después de este descubrimiento, sólo tuvo ojos para lo que él llamaba "el lado malo de las cosas". La mirada que alguna vez aisló lo peor quedó clavada en lo peor, y sólo capta del mundo lo peor.

La obra de Maupassant abunda en personajes que empobrecen su campo de visión en esta forma, a causa de una sensibilidad excesiva. La "Reina Hortensia", solterona empedernida y amargada, sólo da muestras de ternura reprimida en el delirio de su agonía.⁴ Pero lo más interesante no es tanto este movimiento de la percepción que se vuelca entre el idilio y el horror, sino la lección que nos da: la cualidad de lo percibido está relacionada con la naturaleza de la mirada que lo percibe y todo lo fantástico de Maupassant se inscribe en esta consideración del otro lado de las cosas. Lo fantástico se establece, de manera privilegiada, sobre los espacios en donde puede ejercerse cierta aptitud para percibir el horror del mundo tal como es. Cualquier mirada, incluso cualquier neurosis, halla lo que busca en la diversidad de lo real —el delirio de persecución encuentra indefectiblemente la palabra que hiere o la agresividad de la cual se nutrirá; la depresión, la tristeza que justifica su pesimismo, etcétera.

³ G. de MAUPASSANT, "La peur", en *op. cit.*, p. 207. "Qu'est cela auprès de la convulsion que donne à l'âme la pensée qu'on va rencontrer un spectre errant, qu'on va subir l'étreinte d'un mort, qu'on va voir accourir une de ces bêtes effroyables qu'inventa l'épouvante des hommes?"

⁴ G. de MAUPASSANT, "La reine Hortense", en *op. cit.*, p. 73. "Elle rêve qu'elle a des enfants et un mari, c'est l'agonie qui commence".

Una vez más, el delirio y la locura en la óptica de Maupassant son mucho más ambiguos de lo que parecen: no basta decir que estos personajes son locos para liberarse de sus alucinaciones y relegarlas en la importuna fantasmagoría. Esta ambigüedad, que se traduce a través de los signos de interrogación de los títulos (“¿Loco?”, “¿Un loco?”, “¿Quién sabe?”) también explica que todos esos delirios no sean completamente falsos, sino a menudo razonadores, lúcidos y lógicos. La cuestión de la locura se debate al exterior de los cuentos. “Si no estuviera seguro de lo que vi, seguro de que no hubo en mis razonamientos ninguna flaqueza, ningún error en mis constataciones, la menor laguna en la inflexible sucesión de mis observaciones, me creería un simple alucinado, juguete de una extraña visión. Después de todo ¿quién sabe?”⁵

El cuento se llama precisamente “¿Quién sabe?” Todos opinan sobre el caso del narrador, de pronto vacilan y nosotros quedamos embarcados —al mismo tiempo involucrados— en sus vacilaciones. “Dígame, ¿estoy loco?”,⁶ interroga al final del cuento. “¿Loco?”, el protagonista que se preguntaba al inicio: “Soy loco o únicamente celoso?”⁷ En “El horla”, ¿se trata de una simple alucinación?

Entre los personajes de estos tres cuentos, la desviación respecto a lo que se considera como la norma, no es tan grande para que no tenga un poco de razón. El primero ha visto salir de su casa sus muebles, el segundo ha sido devorado por los celos al grado de matar (estaba celoso de un caballo); el tercero tiene problemas de identidad. La locura de Hamlet, sobre otro registro, posee también su orden de cordura. Por la indecisión fantástica —cabe señalarlo—, la locura sólo da la impresión de ser una calca (absurdo contra absurdo y horror contra horror) de la locura del mundo. Por desquiciada que sea, no está del todo equivocada. Por esta razón, se encuentran en los cuentos de Maupassant tantos personajes que van al auxilio de los locos y buscan comprobar la veracidad de sus visiones. El personaje de “¿Quién sabe?”, víctima o no de una alucinación, efectivamente ya no tiene sus muebles y su sirviente lo atestigua. Aunque pareciera imposible, la policía encuentra la huella del diabólico anticuario, en cuya casa aparecen estos mismos muebles. Al otro día por la mañana, los muebles han abandonado completamente la casa del anticuario y la policía da fe de este acto. Se encuentran de nuevo en el castillo y el sirviente que había constatado su partida, así como la policía, dan fe una vez

⁵ G. de MAUPASSANT, “Qui sait?”, en *op. cit.*, p. 511. “Si je n'étais sûr de ce que j'ai vu, sûr qu'il n'y a eu dans mes raisonnements aucune défaillance, aucune erreur dans mes constatations, pas de lacune dans la suite inflexible de mes observations, je me croirais un simple halluciné, le jouet d'une étrange vision. Après tout, qui sait?”

⁶ G. de MAUPASSANT, “Fou?”, en *op. cit.*, p. 23. “Dites-moi, suis-je fou?”

⁷ *Ibid.*, p. 19. “Suis-je fou? ou seulement jaloux?”

más del hecho, de modo que las visiones son comprobadas por testigos neutros *a priori* y corroboradas por el relato. Queda comprobada la veracidad que contiene la locura.

Pero la “maquinaria” de estos textos, al ser tan complicada, obliga a Maupassant a recordar los tópicos del género. El anticuario de “¿Quién sabe?” está relacionado con una mujer que el autor representa como “una especie de bruja”; las notaciones extrañas abundan: el almacén del anticuario, por ejemplo, es un lugar fantástico en el sentido común de la palabra. Además, las pistas se enredan porque —para parafrasear a Pascal, que hablaba del corazón— la locura tiene su razón que la razón desconoce.

El contagio de la locura hace de ésta un asunto común, un asunto compartido. El cuento intitulado “La cabellera” se refiere a un tema de moda según las leyes del género fantástico: la necrofilia —después de todo Maupassant era lector de Edgar Allan Poe. El protagonista, enamorado de una trenza que encontró en los cajones de un antiguo escritorio, habla como un “Poseído” —con mayúscula, es el texto el que habla— y se siente invadido por una irresistible emoción cuando el médico le arroja la cabellera desde el otro lado de su consultorio. “Me estremecí al sentir sobre mis manos su tacto acariciador y ligero, y permanecí con el corazón palpitando de asco y de deseo. De asco, como al contacto de objetos arrastrados en los crímenes. De deseo, como frente a la tentación de algo infame y misterioso”.⁸

Contagio entonces de deseo necrofilico, que es loco y que no lo es, y permite así que esta locura se expanda. Sin embargo, es necesario llegar hasta la última frase para entender el sentido profundo del cuento, al escuchar el fallo del médico, del clínico: “La mente del hombre es capaz de todo”.⁹ ¡Por supuesto!, y esto convierte el texto en un cuento antropológico, el de la locura generalizable y comprensible —si no generadora. Una locura a la imagen del mundo y a la imagen de cada uno de nosotros. Una vez más interior y exterior se equiparan.

Esto explica por qué Maupassant se siente tan atraído por las incursiones del lado de la patología. “Los locos me atraen”, reconoce en “Madame Hermet”: “[...] Esta gente vive en un país misterioso de sueños extraños, dentro de esa nube impenetrable de la demencia donde todo lo que han visto sobre la tierra, todo lo que han amado, todo lo que han hecho recomienza en una existencia

⁸ G. de MAUPASSANT, “La chevelure”, en *op. cit.*, p. 188. “Je frémis en sentant sur mes mains son toucher caressant et léger. Et je restai le coeur battant de dégoût et d’envie, de dégoût comme au contact des objets traînés dans les crimes, d’envie comme devant la tentation d’une chose infâme et mystérieuse”.

⁹ *Ibid.*, p. 188. “L’esprit de l’homme est capable de tout”.

imaginada fuera de todas las leyes que gobiernan las cosas y rigen el pensamiento humano".¹⁰

Los locos exponen su interioridad al exterior —esta misma interioridad que ha sido quebrantada por el exterior— y ya no se sabe por dónde ha comenzado el mal en este juego de descentramientos sucesivos. Así es como la interioridad se llena.

El cuento que se intitula "¿Un loco?" presenta a un magnetizador asustado por su propio poder. El cuento se constituye, de cabo a rabo, como un intercambio continuo entre lo natural y el misterio, mediante lo que en esa época llamaban "magnetismo". De su relación con los médicos, de sus encuentros con Charcot, Maupassant sólo retuvo una idea: el magnetismo actúa —o actuaría— a la manera de un embrujo capaz de desplazar los objetos, pero sobre todo de revelar los secretos del corazón. "¿Qué ser tan singular, tan perturbador, que anunciaba, que arrojaba un malestar alrededor de sí, un vago malestar del alma, del cuerpo, uno de esos nerviosismos incomprensibles que hacen creer en influencias sobrenaturales!"¹¹

El cuento va a establecerse como un lazo entre lo natural y lo sobrenatural, un lugar de descentramiento en el cual hombres, animales y objetos (como por casualidad, el objeto privilegiado es a pesar de todo un cuchillo) no hacen o no son lo que se esperaba. El fondo del alma también —Charcot lo garantiza— puede dejarse ocultar. Vale la pena recalcar lo que el cuento dice del alma: "Él [el magnetizador] le roba el pensamiento, es decir su alma, el alma, este santuario, este secreto del yo, el alma, este fondo del hombre que se creía impenetrable, el alma, este asilo de las ideas inconfesables, de todo lo que se esconde, de todo lo que se ama, de todo lo que se quiere encubrir a todos los humanos, ¡él la abre, la viola, la expone, la arroja al público!"¹²

Dos ideas trascienden en estas líneas: el descentramiento, pero también la profundidad insondable, insondable y abyecta del yo. Una vez más, la locura y lo real se encuentran, se hacen eco y se transmiten uno al otro su propia pertur-

¹⁰ G. de MAUPASSANT, "Madame Hermet", en *op. cit.*, p. 451. "Les fous m'attirent. Ces gens-là vivent dans un pays mystérieux de songes bizarres, dans ce nuage impénétrable de la démence où tout ce qu'ils ont vu sur terre, tout ce qu'ils ont aimé, tout ce qu'ils ont fait recommence pour eux dans une existence imaginée en dehors de toutes les lois qui gouvernent les choses et régissent la pensée humaine".

¹¹ G. de MAUPASSANT, "Un fou?", en *op. cit.*, p. 219. "Quel être singulier, troublant, qui apportait, qui jetait un malaise autour de lui, un malaise vague, de l'âme, du corps, un de ces énervements incompréhensibles qui font croire à des influences surnaturelles!"

¹² *Ibid.*, p. 221. "Il lui vole sa pensée, c'est-à-dire son âme, l'âme, ce sanctuaire, ce secret de Moi, l'âme, ce fond de l'homme qu'on croyait impénétrable, l'âme, cet asile des inavouables idées, de toute ce qu'on cache, de tout ce qu'on aime, de tout ce qu'on veut celer à tous les humains, il l'ouvre, la viole, l'épale, la jette au public!"

bación. La pasión que es loca es insondable pero está, en los hechos, dictada por el mundo, cuyo misterio también es insondable y loco. Es un juego de espejos.

He aquí por qué estos cuentos de la locura rebasan, y con mucho, los límites, los códigos y las prescripciones patentadas del género; porque no se reducen a la fascinación del escritor para estos estados paranormales y para su propia experiencia patológica. Su interés por la enfermedad mental, que además se manifestó muy temprano, corresponde a una *visión*, y lo que se libera (más allá de las necesidades estructurales de la maquinaria de los cuentos y más allá de los riesgos personales) es la convicción, desde mucho tiempo arraigada en él, de que el mundo es en verdad como los locos lo piensan. Recordemos los versos de Macbeth: "El mundo es un cuento lleno de ruido y de furor contado por un idiota".

Toca entonces hablar de ese ruido y de ese furor propios de Maupassant.

3. *Lo peor es siempre lo cierto*

La perfecta continuidad de la obra de Maupassant consiste en que lo fantástico aparece como una expresión de la visión del mundo, en donde lo peor es siempre lo cierto. Lo fantástico rebasa los límites de la caricatura, llevada hasta lo insoportable, lo intolerable, y lo "inadministrable", aspectos ligados uno al otro porque todos transgreden los límites. Por ejemplo, en la novela *Fuerte como la muerte* (novela psicológica, novela de amor cuyo título cita al *Cantar de los cantares*, pero para pervertirlo), la enamorada Madame de Guilleroy vela a su amante Olivier Bertini mientras él agoniza. Olivier le ordena quemar su correspondencia, y ella obedece. "[... En el brasero] ella vio fluir algo rojo, podría decirse que eran gotas de sangre. Parecían salir del interior de las cartas, como de una herida y se deslizaban suavemente hacia las llamas dejando una estela purpurina".¹³

Pero en una novela realista, la visión sobrenatural se reduce a lo banal: "[...] Después ella comprendió, de golpe comprendió que lo que acababa de presenciar era simplemente la cera de los sellos que se había derretido".¹⁴

¹³ *Fort comme la mort*. Paris, Le livre de Poche, 1965, p. 246. "[...] sur l'amas de papiers à moitié consumés déjà, qui se tordaient et devenaient noirs, elle vit couler quelque chose de rouge. On eût dit des gouttes de sang. Elles semblaient sortir du coeur même des lettres, comme d'une blessure, et elles glissaient doucement vers la flamme en laissant une traînée de pourpre".

¹⁴ *Idem*. "La comtesse reçut dans l'âme le choc d'un effroi surmaturel et elle recula comme si elle eût regardé assassiner quelqu'un, puis elle comprit, elle comprit tout-à-coup qu'elle venait de voir simplement la cire des cachets qui fondait".

Sin embargo, esta mujer sólo llora la pérdida de su confort, que había confundido como su felicidad. De hecho, lo fantástico resalta el dolor y la pasión; se da como un refinamiento de la visión de lo peor que permite, en cierta forma, llegar a lo absoluto sin recurrir al sentimentalismo ni a la filosofía. Lo fantástico permite señalar el chillido del dolor sin caer en la grandilocuencia, y es así como esta obra escrita de manera tan escueta, casi seca, clama su intolerancia al mal. Su victorioso clasicismo enuncia su angustia; su agudeza expresa su impotencia para soportar, como el protagonista de “¡Camarero, un tarro!”, que el orden del mundo esté alejado de lo idílico.

Lo fantástico implica (y por eso era necesario recordar la oposición entre fantástico y maravilloso) el descubrimiento de la fractura irremediable que existe dentro del mundo real, explicable, dominado y dominable. También es la revelación de que cuando esta superficie se resquebraja, la persona también se fisura. El hombre y la vida se descomponen y, por esta razón, estos cuentos fantásticos parecen el remate de una obra tan desconsolada, la puesta en evidencia de una situación irreversible.

4. *La angustia*

La obra de Maupassant, ligada a una experiencia de la angustia, no es solamente un juego con la angustia como en Gautier, en Mérimée y algunas veces como en Poe, sino expresión directa de esta angustia. Al hacer independiente de la patología propia a Maupassant la redacción de esta parte de su obra, nunca se puede afirmar desde afuera qué es lo que alimenta la creación, aunque es segura su familiaridad con la angustia, comprobada además por las memorias de su sirviente François Tassart. “[...] Se siente el miedo vago de lo invisible, el miedo de lo desconocido que está detrás del muro, detrás de la puerta, detrás de la vida aparente. Con él [el gran novelista ruso Turgueniev], somos brusca-mente atravesados por luces sospechosas que sólo iluminan lo suficiente para aumentar nuestra angustia”.¹⁵

Y este terror que tenía su origen fuera de nosotros y en nosotros, encuentra su consagración en la pintura de las crisis de soledad. Como en el *Génesis*, en Maupassant no es recomendable que el hombre permanezca solo.

¹⁵ G. de MAUPASSANT, “La peur”, en *op. cit.*, pp. 207-208. “Avec lui [Turgueniev], on la sent bien, la peur vague de l’Invisible, la peur de l’inconnu qui est derrière le mur, derrière la porte, derrière la vie apparente. Avec lui, nous sommes brusquement traversés par les lumières douteuses qui éclairent seulement assez pour augmenter notre angoisse”.

5. *El miedo a sí mismo*

¿Por qué, si no es porque el hombre solo se enfrenta a su profunda inseguridad? Se encuentra con la parte de lo irremediable que lleva consigo. Porque es en él en donde halla su origen la inquietante extrañeza de la que hablaba Freud. Así lo muestra el argumento (en realidad tan conmovedor a pesar de la risa socarrona) del cuento intitulado “¿Él?” Un ser dispuesto a casarse con cualquiera para no quedarse solo, no quiere quedarse solo por miedo a reencontrarse con su doble.

No tengo miedo a un peligro, a cualquier hombre que entrara lo mataría sin estremecerme, no tengo miedo de los aparecidos [...] creo en el aniquilamiento definitivo de cada ser que desaparece. [...] ¡Entonces!... ¡Pues bien! Tengo miedo de mí, miedo del miedo, miedo de los espasmos de mi espíritu que se aterra, miedo de esta horrible sensación de terror incomprensible. Esto es espantoso, incurable [...] Tengo miedo sobre todo de una perturbación horrible de mi pensamiento, de mi razón que se me escapa enredada, dispersada por una misteriosa e invisible angustia. Al principio siento una vaga inquietud que pasa por mi alma y hace correr un escalofrío por mi piel [...] tengo miedo únicamente porque no comprendo mi miedo [...] me agito, siento aumentar mi espanto; y me encierro en mi habitación; y me meto en la cama, y me escondo bajo las sábanas; y acurrucado en forma de ovillo, cierro los ojos desesperadamente...¹⁶

Este miedo a la soledad es el miedo a descubrirse en la soledad. Porque en Maupassant *yo* es abominablemente *otro*. El argumento de “El horla” introduce por ello el tema de la pérdida de identidad. Es el tema, en el sentido estricto, *d’être mal dans sa peau*, de “estar mal en su pellejo”, según la expresión fami-

¹⁶ G. de MAUPASSANT, “Lui?”, en *op. cit.*, p. 88. “Je n’ai pas peur d’un danger. Un homme entrerait, je le tuerais sans frissonner. Je n’ai pa peur des revenants; je ne crois pas au surnaturel. Je n’ai pas peur des morts; je crois à l’anéantissement définitif de chaque être qui disparaît. Alors!... oui. Alors!... Eh bien! j’ai peur de moi! j’ai peur de la peur; peur des spasmes de mon esprit qui s’affole, peur de cette horrible sensation de la terreur incompréhensible. [...] Cela est affreux, inguérissable. [...] J’ai peur surtout du trouble horrible de ma pensée, de ma raison qui m’échappe brouillée, dispersée par une mystérieuse et invisible angoisse. Je sens d’abord une vague inquiétude qui me passe dans l’âme et me fait courir un frisson sur la peau [...] j’ai peur uniquement parce que je en comprends pas ma peur. [...] Je m’agite, je sens mon effarement grandir; et je m’enferme dans ma chambre; et je m’enfonce dans mon lit, et je me cache sous mes draps; et blotti, roulé comme une boule, je ferme les yeux désespérément...”

liar. Se puede fantasear un poco con la palabra “Horla”: “Hors de là” (fuera de allá) — “Hors d’ici” (fuera de aquí) — “Hors de chez soi” (fuera de su casa, fuera de sí). Fuera del narrador que se excluye de sí mismo, de su casa, incluso de toda la gente de casa. Al grado de olvidar a sus sirvientes, de olvidar pedirles auxilio y por último olvidar apartarlos del incendio que provocó. Fuera de sí, fuera de su cabeza, fuera de su corazón.

Lo fantástico, definido como género literario, permite la reducción que despoja de sí y permite llegar al meollo de la obra, a través de una vía en apariencia tan estrecha. Estos textos solamente intensifican la visión que el resto de la obra no dejaba de proponer.

Estos cuentos, que dibujan el arabesco del terror, son tal vez menos fantásticos de lo que parecen: sólo realizan un inventario del sufrimiento del mundo. Maupassant escribió alguna vez a Flaubert: “A ratos percibo tan nitidamente la inutilidad de todo, la maldad inconsciente de la creación; el vacío del porvenir (cualquiera que éste sea) que me siento invadido por una triste indiferencia hacia todas las cosas.¹⁷ [...] Veo cosas cómicas, cómicas, cómicas y otras tristes, tristes, tristes; en suma todo el mundo es tonto, tonto, tonto aquí como en cualquier parte”.¹⁸

Este propósito encontrará su mitología en el personaje de Moiron que, al asesinar a los niños, quiere competir en maldad con Dios. “Comprendí que Dios es malo. ¿Porqué había matado a mis hijos? Abrí los ojos y entendí que le gusta matar, que sólo le gusta esto [...] Dios, Señor, es un asesino [...] un canalla”.¹⁹

Este alegre vividor que era Maupassant, ¿acaso no quiso también crear la figura novelesca del hombre pascaliano, prendado de diversiones para escapar a la miseria del Hombre sin Dios?

Traducción de Claudia Ruiz

¹⁷ Carta de Maupassant a Flaubert, 5 de julio de 1878, citada por Pierre-Georges Castex, en *op. cit.*, p. 367: “Il me vient par moments des perceptions si nettes de l’inutilité de tout, de la méchanceté inconsciente de la création, du vide de l’avenir [quel qu’il soit], que je me sens venir une indifférence triste pour toutes choses”.

¹⁸ Carta de Maupassant a Flaubert, 26 de diciembre de 1879, *ibid.*, p. 367: “Je vois des choses farces, farces, farces, et d’autres tristes, tristes, tristes; en somme tout le monde est bête, bête, bête, ici comme ailleurs”.

¹⁹ G. de MAUPASSANT, “Moiron”, en *op. cit.*, pp. 478-479. “Je compris que Dieu est méchant. Pourquoi avait-il tué mes enfants? J’ouvris les yeux, et je vis qu’il aime tuer. Il n’aime que ça, Monsieur. Il en fait vivre que pour détruire! Dieu, Monsieur, c’est un massacreur. Il lui faut tous les jours des morts. [...] Canaille, va!”

Universos poéticos en *complicación*: un encuentro entre filosofía y crítica literaria

Luz Aurora PIMENTEL
Universidad Nacional Autónoma de México

Labour is blossoming or dancing where
The body is not bruised to pleasure soul,
Nor beauty born out of its own despair,
Nor blear-eyed wisdom out of midnight oil.
O chestnut-tree, great-rooted blossomer,
Are you the leaf, the blossom or the bole?
O body swayed to music, O brightening glance,
How can we know the dancer from the dance?
W. B. Yeats, "Among School Children".

En una ocasión, el poeta irlandés W. B. Yeats convocó a los espíritus, como lo hacía de manera cotidiana, a través de la escritura automática. Una vez aparecidos, les pidió ayuda para resolver el problema que lo agobiaba: su poesía requería de la forma, del armazón racional que sólo un sistema filosófico le podría proporcionar; por años, él lo había buscado en la filosofía griega, en la de los Vedas, en la filosofía hermética, en la teosofía... Mas los espíritus se mostraron sordos y desdeñosos frente a tal reclamo; afirmaron, en cambio, haber venido al poeta con un don, si, pero no de sistemas filosóficos sino de metáforas: "¡Hemos venido a traerte metáforas para tu poesía!"

La anécdota, que el poeta consigna en sus *Autobiografías*, podría hacernos sonreír por lo ingenuo de la expectativa, si no fuera porque el propio Yeats lo tomó tan en serio; si no fuera también porque nos propone una reflexión sobre las consecuencias que este encuentro espiritista tuvo para la poesía de uno de los más grandes poetas de habla inglesa en este siglo. En efecto, mientras Yeats insistió en armar sincréticos sistemas filosóficos, el resultado en general fue desastroso: la filosofía *como sistema* es un peso muerto en su poesía; si no, baste con recordar poemas como "Las fases de la luna". A primera vista, parecería como si a partir del portentoso encuentro Yeats hubiese abandonado todo pensamiento filosófico para ir en pos de "metáforas" — como si ambas di-

menciones de pensamiento fuesen contradictorias o excluyentes. El poeta en ocasiones parece confrontar filosofía y poesía en términos de aridez *versus* fertilidad. En poemas tardíos llega incluso a burlarse de los filósofos y de sus ideas, pues, dice, no son sino “viejos trapos sobre viejos palos para espantar un ave”, y en su “testamento” poético declara su fe: “me río del pensamiento de Plotino / y grito en los dientes de Platón”.¹

No obstante, si la cúspide del pensamiento poético de Yeats no está en los momentos en que “aplica” un sistema filosófico, tampoco lo está en aquellos en que toda filosofía le parece insuficiente; la complejidad de su poesía muestra toda su profundidad justamente en aquel lenguaje poético —del que la metáfora es, a fin de cuentas, una metáfora, quizá la metáfora maestra— que le permite pensar y repensar la existencia humana en sus momentos más contemplativos o aun en los más conflictivos: “Bizancio”, “Coole Park y Ballylee, 1931”, “La torre”, “Meditaciones en tiempo de guerra civil”, “Mil novecientos diecinueve”... Irónicamente, en éstos, como en tantos otros maravillosos poemas de reflexión, Yeats es más profundamente platónico y neoplatónico mientras más se ríe de Plotino y más le grita en los dientes a Platón. Empero son poemas hondamente filosóficos, no porque haya “aplicado” algún sistema o idea, sino porque en ellos asistimos a la *transfiguración* de la idea; es decir, al desarrollo de la idea en otros niveles de generalidad y, por ende, de *figuración*.

¹ Platón vio en la naturaleza una espuma que juega / sobre un fantasmal paradigma de objetos; / Aristóteles, más sólido, jugó a los bolos / sobre el trasero de un rey de reyes; / el célebre Pitágoras de los muslos dorados / pulsó en arco en cuerdas de violín / el canto de una estrella oído por Musas distraídas: / viejos trapos sobre viejos palos para espantar un ave. (W. Y. YEATS, “Entre niñas de escuela”, en *W. B. Yeats, símbolos*. Trad. de Juan TOVAR. México, ERA, 1977, pp. 160-165.)

[Plato thought nature but a spume that plays / Upon a ghostly paradigm of things, / Solider Aristotle played the taws / Upon the bottom of a king of kings; / World famous golden-thighed Pythagoras / Fingered upon a fiddle-stick of strings / What a star sang and careless Muses heard: / Old clothes upon old sticks to scare a bird.] (“Among School Children”, en W. B. YEATS, *Collected Poems*. Londres, MacMillan, 1933/1950, pp. 242-245.)

Y declaro mi fe: / me río del pensamiento de Plotino / y grito en los dientes de Platón, / muerte y vida no existieron / hasta que el hombre todo inventó, / gatillo, culata y cañón / hechos con su alma acerba, / sí, sol y luna y estrellas, todo, / y además añadido a eso que muertos nos levantamos / a soñar y así creamos / Paraíso translunar. (“La torre”, pp. 136-138.)

[And Y declare my faith: / Plotinus thought / And cry in Plato's teeth, / death and life were not / Till man made up the whole, / Made lock, stock, barrel / Out of his bitter soul, / Aye, sun and moon and star, all, / And further add to that / That, being dead, we rise, / Dream and so create / Translunar Paradise.] (“The Tower”, pp. 218-225.)

La búsqueda de metáforas se resuelve en una nueva forma de pensar el mundo, en un diálogo contestatario en el que el poeta transfigura las ideas del filósofo al deformarlas, al “matizarlas” con la ambigüedad, al moldearlas en el cuerpo sensible de una metáfora. Y es que como ha observado Paul Ricoeur con gran penetración:

[...] la estrategia lingüística que opera en la metáfora consiste en obliterar las fronteras lógicas y establecidas, con miras a hacer aparecer nuevas semejanzas que la clasificación anterior no permita percibir [...] Dicho de otro modo, el poder de la metáfora reside en romper una categorización previa, con objeto de establecer nuevas fronteras lógicas sobre las ruinas de las precedentes.²

Por otra parte, la metáfora tiene una gran capacidad de redescipción de la realidad si se le mira desde la perspectiva de la producción de sentido. Afirma Ricoeur que

[...] tratada como esquema, la imagen [que proyecta la metáfora] presenta una dimensión verbal; más que ser el recipiente de preceptos marchitos, es el lugar de las significaciones nacientes. Así, de la misma manera que el esquema es la matriz de la categoría, el icono lo es de la nueva pertinencia semántica nacida del desmantelamiento de áreas semánticas ante el impacto de la contradicción [...] el momento icónico implica un aspecto verbal, en tanto que constituye la aprehensión de lo idéntico en las diferencias y a pesar de las diferencias, pero en un modo preconceptual.³

Así, el “Bizancio” de Yeats, por ejemplo, lejos de gritarle en los dientes a Platón, es una metamorfosis poética de la dialéctica entre lo Uno y lo diverso,

² “En peut-on dire que la stratégie de langage à l’oeuvre dans la métaphore consiste à oblitérer les frontières logiques et établies, en vue de faire apparaître de nouvelles ressemblances que la classification antérieure empêchait d’apercevoir? Autrement dit, le pouvoir de la métaphore serait de briser une catégorisation antérieure, afin d’établir de nouvelles frontières logiques sur les ruines des précédentes”. (Paul RICOEUR, *La métaphore vive*. Paris, Seuil, 1975. p. 251. A menos que se indique otra cosa, la traducción es mía.)

³ “Traitée comme schème, l’image présente une dimension verbale; avant d’être le lieu des percepts fanés, elle est celui des significations naissantes. De même donc que le schème est la matrice de la catégorie, l’icône est celle de la nouvelle pertinence sémantique qui naît du demantèlement des aires sémantiques sous le choc de la contradiction [...] le moment saisie de l’identique dans les différences et en dépit des différences mais sur un mode préconceptuel”. (*Ibid.*, p. 253.)

marcada por una profunda ambigüedad en el acto mismo de la *trans-figuración*:

A horcajadas en el cieno y la sangre del delfín,
¡espíritu tras espíritu! Las fraguas rompen el torrente:
las doradas fraguas del Emperador.
Los mármoles pisados en la danza
quiebran amargas furias de complejidad,
imágenes que aún
engendran nuevas imágenes [...] (“Bizancio”, pp. 186-188.)

*Astraddle on the dolphin's mire and blood, / Spirit after spirit! The
smithies break the flood. / The golden smithies of the Emperor! /
Marbles of the dancing floor / Break bitter furies of complexity, /
Those images that yet / Fresh images beget...*
 (“Byzantium”, pp. 280-281.)

Abandonemos ahora a Yeats, cuya ambivalente relación de amor y de odio con la filosofía me ha servido como una pequeña muestra de la difícil y cambiante relación entre la filosofía y la literatura. Pasemos del lado de la crítica literaria para reflexionar sobre el papel que juega la filosofía en una lectura crítica. Si a veces el poeta cree ser más filosófico cuando “aplica” las ideas del filósofo, el crítico con frecuencia también se acerca a la obra del escritor buscando la “influencia” de algún sistema filosófico; es decir, buscando la “aplicación” o la “presencia” de ésta o aquella idea, de éste o de aquel sistema filosófico, como si pensamiento filosófico y poético fuesen entidades separables, como si la filosofía no fuera, en verdad, más que un armazón, una forma “aplicable”, como la quería Yeats. Las más de las veces, semejantes empresas críticas culminan en tediosos estudios de mero *cotejo* de ideas, del tipo “Henri Bergson y Marcel Proust: acuerdos y desacuerdos”. La obra de Proust, por cierto, es cantera especialmente frecuentada por este tipo de crítica de compilación y de cotejo de ideas filosóficas, debido a la vasta dimensión de pensamiento analítico que se despliega en el universo ficcional de *En busca del tiempo perdido*. Desafortunadamente, los estudios críticos que buscan “acuerdos y desacuerdos” acusan presuposiciones que van en detrimento del valor realmente filosófico de una obra. En el caso de Proust, los paralelismos trazados entre su concepto de la memoria frente a la memoria involuntaria, por un lado, y las ideas de Bergson, por el otro, ocultan la verdadera profundidad y complejidad del pensamiento proustiano. Este tipo de crítica presupone que el “pensamiento filosófico” está afuera, en algún sistema filosófico o en las ideas

de algún filósofo que lo haya “influido”, pero nunca en la obra misma, nunca en el grado de *transformación y renovación* de esas ideas.

Es muy interesante, y altamente significativo, que haya sido un filósofo —Gilles Deleuze, en su extraordinario libro *Proust y los signos*— quien utilizara conceptos filosóficos para pensar *con* Proust y no, como ocurre frecuentemente, para encontrar una filosofía *ya hecha* en el texto narrativo. Por ejemplo, entre muchos otros, Deleuze toma el difícil concepto proustiano de “esencia” —difícil por elusivo y, en apariencia, confuso— y lo sigue, paso a paso, a partir de la propia lógica, tanto *narrativa* como *argumentativa*, del mismo Proust. Para aclarar sus ideas respecto al concepto proustiano, Deleuze recurre al concepto neoplatónico de la *complicación*, no como “influencia”, sino como un instrumento heurístico que le permita una mejor descripción y explicación de lo que ocurre en Proust. Más aún, al utilizar el concepto de *complicación*, Deleuze revela la profunda coherencia del pensamiento proustiano, al tiempo que el concepto neoplatónico, en sí, adquiere dimensiones de significación que originalmente no tenía.

Algunos neoplatónicos usaron un término profundo para designar el estado original que precede a todo desarrollo, todo despliegue, toda “explicación”: *complicación* que envuelve lo diverso en lo Uno y afirma la unidad de lo múltiple. Ellos no concebían la Eternidad como una ausencia de cambio, ni siquiera como una extensión de una existencia sin límite, sino como el estado complicado del tiempo mismo (*uno ictu mutationes tuas complectitur*). El verbo, *omnia complicans*, y que contiene todas las esencias, era definido como la suprema complicación, la complicación de los contrarios, la oposición inestable.⁴

Matizando con citas del texto proustiano, Deleuze reelabora argumentativamente, dándole una claridad y coherencia admirables, una red narrativo-conceptual, tejida, *pensada* en y a través de la constante interacción entre universo diegético, acontecimiento narrado, comentario narratorial y equivalentes metafóricos de la experiencia vivida/narrada: intrincada red poética que es la forma compleja que adopta el pensamiento de Proust.

⁴ “Certains néo-platoniciens se servaient d’un mot profond pour designer 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. L’éternité ne leur semblait pas l’absence de changement, ni même le prolongement d’une existence sans limites, mais l’état compliqué du temps lui même (*uno ictu mutationes tuas complectitur*). Le Verbe *omnia complicans*, et contenant toutes les essences, était défini comme la complication suprême, la complication des contraires, l’instable opposition”. (Gilles DELEUZE, *Proust et les signes*. Paris, PUF, 1964, p. 56.)

La grandeza del arte verdadero, al contrario de aquel que M. de Norpois hubiera llamado un juego "dilettante", consistía en recobrar, en recoger, en hacernos conocer esta realidad lejos de la cual vivimos, de la que nos apartamos más, a medida que gana en espesor y en impermeabilidad el conocimiento convencional que le sustituimos [...] Recoger nuestra vida y también la vida de los demás; pues el estilo, para el escritor lo mismo que para el pintor, es una cuestión de visión y no de técnica, es la revelación que resultaría imposible por los medios directos y conscientes de la diferencia cualitativa que hay en la manera bajo la que se nos aparece el mundo, diferencia que, si no existiese el arte, continuaría siendo el eterno secreto de cada uno. Solamente por medio del arte podemos salir de nosotros mismos, saber lo que el otro ve de este universo que no es el mismo que el nuestro y cuyos paisajes habrían continuado siéndonos tan desconocidos como los que pueden existir en la luna.⁵

La grandeur de l'art véritable, au contraire, de celui que M. de Norpois eût appelé un jeu de dilettante, c'était de retrouver, de ressaisir, de nous faire connaître cette réalité loin de laquelle nous vivons, de laquelle nous nous écartons de plus en plus au fur et à mesure que prend plus d'épaisseur et d'imperméabilité la connaissance conventionnelle que nous lui substituons ... Notre vie, et aussi la vie des autres; car le style pour l'écrivain, aussi bien que la couleur pour le peintre, est une question non de technique mais de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients, de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun. Par l'art seulement nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre, et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune.⁶

Paul Ricoeur afirma que la metáfora —al igual que la fábula (su redefinición de *mythos*) o el modelo en la ciencia— actúa como una ficción heurística que permite una redescipción de la realidad.⁷ Para Deleuze, la "ficción heurística" de Proust le permite una reconsideración del concepto de esencia en térmi-

⁵ Marcel PROUST, *El tiempo recobrado*, en *En busca del tiempo perdido*, vol. II. Trad. de Fernando GUTIÉRREZ. Plaza & Janés, 1975, p. 1 454.

⁶ M. PROUST, *Le temps retrouvé*, en *A la recherche du temps perdu*, vol. III. Paris, Gallimard, p. 895. (Bibliothèque de la Pléiade)

⁷ P. RICOEUR, *op. cit.*, pp. 302 y ss.

nos de una *irreductible individualidad*; una “diferencia cualitativa” en el sujeto que sólo la obra de arte permite externar, al expresarla.

La esencia —dice Deleuze, pensando *con* y *a través* de Proust— no existe fuera del sujeto que la expresa, pero se expresa como la esencia no del sujeto sino del Ser, o de la zona del Ser que le ha sido revelada al sujeto. Por eso cada esencia es una “patria”. No se reduce a un estado psicológico, ni a una subjetividad psicológica, ni siquiera a alguna forma de subjetividad superior. La esencia es, en efecto, la cualidad profunda que el sujeto, y de un orden diferente. “Cualidad desconocida de un mundo único”.⁸ No es el sujeto el que explica la esencia, más bien es la esencia la que implica, envuelve y se encierra en el sujeto. Más aún, al ovillarse en sí misma, es la esencia lo que constituye la subjetividad. No son los individuos los que constituyen al mundo sino los mundos intrincados, las esencias las que constituyen a los individuos. “Esos mundos que nosotros llamamos los individuos y que, sin el arte, no conoceríamos jamás”.⁹ “La esencia no es sólo individual sino que individualiza”.⁸

No obstante, si bien la esencia en el arte “es una diferencia, la absoluta y última Diferencia”,⁹ aquello que nos permite concebir al ser como irreductiblemente individual, la esencia sólo puede aprehenderse, como diría Proust, “por el milagro de la analogía”, en la abstracción de una cualidad común; dicho de otro modo y de manera más brutal, esa irreductible individualidad es, paradójicamente, aprehensible en el seno de la identidad y de la repetición. He aquí un “complicado” concepto de esencia.

⁸ “[...] le monde exprimé ne se confond pourtant pas avec le sujet; il s'en distingue de l'existence, y compris de sa propre existence. Il n'existe pas hors du sujet qui l'exprime, mais il est exprimé comme l'essence, non pas du sujet lui-même, amis de l'être, ou de la région de l'être qui se révèle au sujet. C'est pourquoi chaque essence est une patrie, un pays. Elle ne se ramène pas à un état psychologique, ni à une subjectivité supérieure. L'essence est bien la qualité dernière au coeur d'un sujet; mais cette qualité est plus profonde que le sujet, d'un autre ordre que lui; 'Qualité inconnue d'un monde unique'.* C'est qui s'implique, s'enveloppe, s'enroule dans le sujet. Bien plus, en s'enroulant sur soi, c'est elle qui constitue le subjectivité. Ce ne sont pas les individus qui constituent le monde, mais les mondes enveloppés, les essences qui constituent les individus: 'Ces mondes que nous appelons les individus, nous ne connaissons jamais'.** L'essence n'est pas seulement individuelle, elle est individualisante”. (G. DELEUZE, *op. cit.*, p. 54.)

Referencias a Proust en Deleuze:

* Plaza & Janés, p. 933; Pléiade, p. 375.

** Plaza & Janés, p. 812; Pléiade, p. 258.

⁹ “Ou'est-ce qu'une essence, telle qu'elle est révélée dans l'oeuvre d'art? C'est une différence, la Différence ultime et absolue...” (G. DELEUZE, *op. cit.*, p. 51.)

De hecho, y mirada desde esta perspectiva, bien podríamos decir que *En busca del tiempo perdido* se escribe bajo el signo de la *complicación*; es ésta, en verdad y en más de un sentido, una obra “complicada”. El proyecto narrativo proustiano responde en su totalidad a esta complicación: todo el ciclo de novelas surge, según el narrador, de una revelación *instantánea*; sin embargo, se *despliega* a lo largo de siete volúmenes; gracias a las raras experiencias de éxtasis se puede aprehender “un poco de tiempo en el estado puro”, pues sólo en esos momentos se puede vivir y gozar de la esencia de las cosas, es decir, *fuera del tiempo*,¹⁰ empero la *significación* profunda de la experiencia y su fijación en la obra de arte requieren de un desarrollo, de un desciframiento gradual, en suma, de una “explicación” que sólo puede darse *en y por el tiempo*, pues nuestra identidad misma depende de él —“car on ne se réalise que successivement”. Así, el concepto de esencia en Proust participa de esta “oposición inestable”: es, por una parte, la diferencia radical que individualiza, pero por otra, sólo puede ser aprehendida en la repetición y en la identidad. La irreductible individualidad de la esencia sólo puede abstraerse, insistamos, “por el milagro de la analogía”, de aquello que es común a objetos, experiencias o seres diferentes, de aquella zona de identidad que dibujan los puntos comunes. De ahí que para Proust la metáfora signifique, de manera metafórica, el acto mismo de aprehender la esencia de las cosas. La metáfora: “el equivalente espiritual” de la esencia.

Se puede hacer suceder indefinidamente en una descripción los objetos que figuran en el lugar descrito; la verdad no empezará más que en el momento en que el escritor tome dos objetos distintos, plantee su relación, análoga en el mundo del arte a aquella que es la relación única de la ley causal en el mundo de la ciencia, y los encierre en los anillos necesarios de un hermoso estilo; más aún, así como la vida, al acercar una cualidad común a dos sensaciones, desprenderá su esencia común al reunir a ambas para sustraerlas a las contingencias del tiempo en una metáfora.

On peut faire se succéder indéfiniment dans une description les objets qui figuraient dans le lieu décrit, la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qui est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style; même, ainsi que la vie, quand, en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il

¹⁰ M. PROUST, *Le temps retrouvé*. Plaza & Janés, pp. 1 429 y ss; Pléiade, pp. 872 y ss.

*dégagera leur essence commune en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore.*¹¹

Es notable la “complicación”, incluso sintáctica, de este famoso pasaje, porque en una y la misma oración Proust intenta incorporar arte y ciencia, experiencia vital y significación, temporalidad e intemporalidad, y todo complicarlo, implicándolo, en la metáfora. Ya en un ensayo sobre Flaubert, Proust había dicho que “sólo la metáfora le confiere una especie de inmortalidad al estilo”.¹² La metáfora, así, deviene la figuración misma de la complicación; en ella queda implicada la diversidad en la unidad. Es, entonces, la identidad en la diferencia lo que, de manera contradictoria, permite aprehender la irreductible individualidad de las cosas, o modificando la definición de Ricoeur, es la aprehensión de lo idéntico en las diferencias y a pesar de las diferencias, lo cual permite ceñir La Diferencia, la irreductible individualidad que constituye la esencia de los seres y las cosas.

Así, la interacción entre filosofía y literatura en *Proust y los signos* es fructífera, porque si la “ficción heurística” de Proust le ha permitido a Deleuze afinar ciertos conceptos, el filósofo, a su vez, ha recurrido a conceptos filosóficos como el de la *complicación* como un instrumento heurístico para una relectura y una redescipción del universo poético de Proust. El resultado es el de un enriquecimiento mutuo, una aventura en el pensamiento. En esta aventura destaca aquello que sólo podría yo figurar como “pensamiento entreverado”: un esclarecedor ir y venir entre filosofía y texto literario. Ciertamente es que Deleuze ha recurrido al concepto neoplatónico de la *complicación* como un instrumento *ad hoc* para leer a Proust, pero en el proceso ha sugerido formas de lecturas crítica recuperables para otros textos. Sería posible, quizá, utilizar el mismo procedimiento hermenéutico, incluso el mismo concepto, para explorar otros universos poéticos que, a primera vista, nada tendrían que ver con Proust. Redescribir, por ejemplo, una importante dimensión del universo poético de un Yeats o de un Shelley, también en términos de la complicación; aventurarse por las vías de transformación y transfiguración de la idea para, “entre lo Uno y lo diverso”, avisorar tal vez un vitral multicolor que proyecta su luz y color sobre la “deslumbrante blancura de la Eternidad” (Shelley), o un árbol esencial aunque en incesante proceso de germinación (Yeats):

¹¹ *Ibid.*, Plaza & Janés, p. 1448; Pléiade, p. 889.

¹² “[...] je crois que la métaphore seule peut donner une sorte d'éternité au style”. (M. PROUST, “A propos du ‘style’ de Flaubert”, en *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*. Paris, Gallimard, 1971, p. 586. [Bibliothèque de la Pléiade].)

Oh castaño, florecedor de grandes raíces,
¿eres la hoja, la flor o el tronco?
Oh cuerpo mecido en la música, oh la mirada encendida,
¿cómo distinguir al danzante de la danza?

*O chestnut-tree, gret-rooted blossomer,
Are you the leaf, the blossom or the bole?
O body swayed to music, o brightening glance,
How can we know the dancer from the dance?*
("Among School Children".)

Simultaneidad de identidades: las máscaras de Yeats*

Julia CONSTANTINO
Universidad Nacional Autónoma de México

En los últimos tiempos la conceptualización del sujeto ha sido el centro de una preocupación consciente y cada vez mayor, hasta llegar al punto en que su disolución se ha proclamado, postura que surge de un proceso gradual que remite a etapas muy anteriores al advenimiento de postulados posestructuralistas. Así como la existencia del sujeto unificado, coherente y fijo se ha visto desenmascarada, varios discursos marginales, entre los que se cuentan diversas posturas feministas, señalan, junto con la simultaneidad de opresiones como elemento que contribuye a la constitución de un sujeto, una simultaneidad de identidades, a veces opuestas e irreconciliables, que participan en la conformación de un sujeto discontinuo, dinámico y fragmentado. Sin embargo, al explorar el proceso de la crisis del sujeto desde el presente momento histórico, puede observarse que la ilusión de unidad no desaparece del todo y continúa siendo una trampa. En el caso de W. B. Yeats y su obra, existe la tendencia a buscar coherencia, armonía y unidad en su vida, sus fuentes, su filosofía y su obra literaria, pese a la notoria fragmentación y ambigüedad que éstas contienen. Así, se observan casos de críticos que ante la fragmentación de la obra de Yeats pretenden fijar significados y obligar al(a) lector(a) a aceptar sus interpretaciones, como hace Harold Bloom en *Yeats* al sugerir que si el lector no piensa o reacciona igual que él, debería hacerlo. Del mismo modo, Richard Ellmann, en el libro de cuyo título es eco el nombre de esta mesa, habla de *La identidad de Yeats* e intenta presentar la imagen de un proceso coherente y continuo en la vida y maduración literaria de este poeta.

Cabe señalar que Yeats mismo no escapa de esta trampa al considerar su *Unity of Being* como un deseable estado de armonía y completitud donde se reúnen los opuestos que constituyen su vida y postulados filosóficos, pese a la relatividad y dinamismo que se observan en sus teorías, y a la posible irreconciliabilidad de algunos aspectos de su vida.

* Agradezco a Charlotte Broad sus invaluable comentarios y sugerencias para la preparación de esta ponencia.

Yeats había aprendido de su padre que “the only criterion in life as in art is the fullness or totality of one’s personality”,¹ de donde surge en parte la noción de *Unity of Being*, a la que el poeta alude cuando relata que:

One day when I was twenty-three or twenty-four, this sentence seemed to form in my mind without my willing it, much as sentences form when we are half-asleep. “Hammer your thoughts into unity”. For days I could only think of nothing else, and for years I tested all I did by that sentence. I had three interests, interest in a form of literature, in a form of philosophy, and a belief in nationality. None of these seemed to have anything to do with the other, but gradually my love of literature and my belief in nationality came together. Then, for years I said to myself that these two had nothing to do with my form of philosophy, but that I had only to be sincere and to keep from constraining one by the other and they would become one interest. Now all these three are, I think, one, or rather all are discrete expressions of a single conviction. I think that each has behind it my whole character, and has gained thereby a certain newness—for is not even man’s character peculiar to himself—and that I have become a cultivated man.²

De aquí se desprenden tres aspectos fundamentales en la vida del poeta: sus preocupaciones políticas, sus intereses literarios y sus exploraciones filosóficas. Su nacionalismo participó de esa recuperación de raíces y folclor irlandés que tiñen notoriamente su obra temprana. Pero su siempre cambiante posición política tiende a oponerse a sus intereses de depuración estilística en su obra literaria al chocar la literatura eminentemente propagandística con aquella motivada por aspiraciones completamente estéticas. Cabe señalar que aquí también se observa otra ambivalencia en Yeats, ya que por un lado parece interesarse en el pueblo y la cultura de la que éste es heredero, mientras que por otro sustenta una postura elitista que privilegia las secciones aristócratas de la sociedad y sus manifestaciones culturales. A esto se añaden sus intereses filosóficos, derivados en parte de una especie de *anxiety of influence*, en la que la figura paterna lo orilla a buscar un sistema de creencias apartado de la ortodoxia cristiana, y que da por resultado una serie de coqueteos incesantes con doctrinas filosóficas clásicas, orientales, europeas, y con el ocultismo difundido por madame Blavatsky, en particular.

¹ Richard ELLMANN, *Yeats: The Man and the Masks*, p. 54.

² W. B. YEATS *apud* A. G. STOCK, *W. B. Yeats: His Poetry and Thought*, p. 55.

Es precisamente a partir de estas tres facetas de su vida, así como de su necesidad personal de crear y adoptar una imagen distinta de sí mismo que le permitiera ofrecer al mundo y a sí una cara que fuera a la vez escudo y arma, supliendo sus carencias para relacionarse con el entorno, que Yeats elabora su doctrina de la máscara.

Tal como la describen Ellmann y John Unterecker, entre otros, la doctrina de la máscara puede limitarse a la creación de una imagen lo más distinta de uno(a) mismo(a) y a la que deseamos parecernos, una máscara que puede operar tanto a nivel personal como a nivel colectivo y que se elige recurriendo al pasado y la mitología con el fin de encontrar allí tipos, imágenes y figuras y, aún más, una unidad primera. Es así como se encuentra la antítesis del ser y a partir de la tensión y unión de los contrarios puede surgir una nueva nación y, en el caso particular de Yeats, el poeta tiene la posibilidad de madurar y mejorar su escritura.

I take pleasure alone in those verses where it seems to me I have found something hard and cold, some articulation of the Image, which is the opposite of all that I am in my daily life, and all that my country is. [...] Style, personality —deliberately adopted and therefore a mask [...] is the only escape from the hot-faced bargainers and the money-changers.³

La máscara puede entonces considerarse como una de las partes en la relación entre el yo y su antítesis, relación que entra en toda la serie de opuestos que conforman la dialéctica del pensamiento de Yeats. Esta visión puede resultar simplista, pese a que la tensión y unión de opuestos sea en efecto la base de la filosofía del poeta. El concepto de la máscara no se circunscribe a lo que los críticos denominan como la doctrina de la máscara, pues Yeats lo retoma después en *A Vision*, texto que muestra el complejo y fragmentado entramado de la herencia cultural del autor, quien pretende crear un sistema coherente y homogéneo a partir de conceptos a veces aislados tomados de Kant, Nietzsche, Swedenborg, filósofos clásicos e hindúes, Dante, Blake, Shelley, y el folclor y tradiciones de Irlanda. Es éste un texto que puede resultar frustrante para lectores calificados y no calificados en tanto que, por un lado, autor y lector(a) intentan imponer unidad y completitud a un material que carece de ellas y que fue sometido a varias revisiones por el propio Yeats. Por otro lado, el lector(a) parte de sus expectativas de encontrar un pensamiento sistemático y armónico

³ W. B. YEATS *apud* John UNTERECKER, "Faces and False Faces", en J. UNTERECKER, ed., *Yeats: A Collection of Critical Essays*, p. 32.

que arroje una luz inequívoca y absolutamente reveladora sobre la poesía de Yeats, o bien parte de Yeats el filósofo para llegar al poeta y su obra. Es por esto que *A Vision* despierta controversias. Existe toda una serie de matices en la crítica que pretenden, cada uno en sí mismo, ofrecer la interpretación y la valoración de la obra de Yeats, y que van desde el abierto rechazo de Bloom, quien considera *A Vision* como una obra fallida en términos tanto conceptuales como estéticos, que sólo vuelve a presentar de manera mucho más confusa e inferior lo ya expuesto en *Per Amica Silentia Lunae*, hasta el caso de A. G. Stock quien, después de hablar de los críticos que encuentran en *A Vision* “[...] an awkward book to swallow [...]”⁴ que avergüenza a los admiradores del poeta, declara que “[...] it is not only a storehouse but a great achievement in its own right”.⁵

En *A Vision* la máscara aparece como el *anti-self* de un yo primario —democrático—, solar y objetivo. Se trata de un elemento antitético —aristocrático—, lunar, subjetivo y que contiene el principio creativo, por lo cual tanto el estilo como la maestría artística se encuentran en el *anti-self* y se procuran en el movimiento que conduce a éste. Luego, aproximarse a la máscara correcta —puesto que existen máscaras verdaderas y falsas— y apropiarse de ella significa acceder al mundo interno del deseo y la imaginación a niveles emocionales y estéticos, lo cual se ve reforzado por el hecho de que la máscara también es equiparada a la belleza y se le considera eterna al hablar de las cuatro facultades —entidades voluntarias y adquiridas por el ser humano, al contrario de los cuatro principios, que son inherentes—, facultades que en el pensamiento de Yeats encuentran unidad en la máscara.⁶ “All unity is from the *Mask*, and the *antithetical Mask* is described in the automatic script as a ‘form created by passion to unite us to ourselves’, the self so sought is that Unity of Being compared by Dante in the *Convito* to that of ‘a perfectly proportioned human body’”.⁷

Como ya se sugirió, en *A Vision* la máscara forma parte de un sistema más elaborado, donde la relación entre los contrarios se extiende a dos pares de opuestos, las cuatro facultades de la existencia humana —*Will, Mask, Creative Mind* y *Body of Fate*— que corresponden a los cuatro principios de la existencia demoníaca o *daimonic* —*Husk, Passionate Body, Spirit* y *Celestial Body*—, de los que parten las facultades y que también establecen relaciones dialécticas y en su caso encuentran unidad en el *Celestial Body*. Por lo tanto, el

⁴ A. G. STOCK, “*A Vision*”, en J. UNTERECKER, ed., *Yeats...*, p. 139.

⁵ *Ibid.*, p. 150.

⁶ Harold BLOOM, *Yeats*, p. 263.

⁷ W. B. YEATS, *A Vision*, p. 82.

individuo, su personalidad e identidad, no se construyen únicamente por medio de la relación entre dos entidades opuestas, sino a través de la interacción más o menos dinámica de una diversidad de pares opuestos. Es oportuno reparar en la existencia del *daimon*, entidad perteneciente a un mundo más perfecto que el humano, considerado por algunos críticos como un enemigo que procura nuestro desastre, a veces asimilado a la figura del *anti-self*, visto como emanación o inspiración de éste que guía hacia la unidad, como musa, o como acompañante del poeta en la búsqueda de su máscara,⁸ búsqueda de cuyo éxito —encontrar la antítesis del yo— depende la maestría artística del poeta, tal como se observa claramente en “Ego Dominus Tuus”, donde Ille es el hombre lunar e Hic el solar, y donde el uso del diálogo y las diferentes *personae* son en sí mismos una expresión formal de las propuestas filosóficas de Yeats y del contenido conceptual del poema:

ILLE: By the help of an image
 I call to my own opposite, summon all
 That I have handled least, least looked upon.
 HIC: And I would find myself and not an image.
 [...]
 ILLE: Because I seek an image, not a book.
 Those men that in their writings are most wise
 Own nothing but their blind, stupefied hearts.
 I call to the mysterious one who yet
 Shall walk the wet sands by the edge of the stream
 And look most like me, being indeed my double,
 And prove of all imaginable things
 The most unlike, being my anti-self,
 And, standing by these characters, disclose
 All that I seek; and whisper it as though
 He were afraid the birds, who cry aloud
 Their momentary cries before it is dawn,
 Would carry it away to blasphemous men.⁹

A la interacción de los pares de elementos opuestos se agrega la existencia de la esfera, los conos y la rueda. La esfera simboliza la realidad última y está más allá de los conos. Las cuatro facultades se mueven en los conos, los cuales también son entidades que se oponen entre sí, por lo que hay una continua

⁸ H. BLOOM, *op. cit.*, pp. 182, 218.

⁹ W. B. YEATS, “Ego Dominus Tuus”, en *The Collected Poems of W. B. Yeats*, pp. 180-183.

intersección y lucha entre elementos tales como la subjetividad y la objetividad, lo antitético y lo primario, lo lunar y lo solar, de tal manera que los múltiples y diferentes movimientos que se dan entre los dos conos producen tantos tipos de individuos como matices que forman todo el espectro que va desde lo completamente antitético hasta lo completamente primario. A cada clasificación se le asigna un número que corresponde a las fases de la luna, lo cual conduce a la noción de *The Great Wheel*, donde se encuentran representadas veintiocho fases que también sugieren veintiocho reencarnaciones. En la primera está la oscuridad absoluta, es la fase primaria, de objetividad completa y pasividad; mientras que la fase quince es antitética, de completa subjetividad y donde se encuentra la unidad del ser. Se trata de fases donde no hay vida humana, pues ésta no puede existir sin conflictos entre los dos tipos de elementos. Pero entre estas dos fases se observa, al igual que en los conos y las facultades, una diversidad de clasificaciones y de relaciones entre éstas, las cuales corresponden a diferentes tipos de individuos, como los mencionados en "The Phases of the Moon".

AHERNE: Sing me the changes of the moon once more;
True song, though speech: "mine author sung it me".

ROBARTES: Twenty-and-eight the phases of the moon,
The full and the moon's dark and all the crescents,
Twenty-and-eight, and yet but six-and-twenty
The cradles that a man must needs be rocked in:
For there's no human life at the full or the dark.
From the first crescent to the half, the dream
But summons to adventure and the man
Is always happy like a bird or a beast;
But while the moon is rounding towards the full
He follows whatever whim's most difficult
Among whims not impossible, and though scarred,
As with the cat-o'-nine tails of the mind,
His body moulded from within his body
Grows comelier. Eleven pass, and then
Athene takes Achilles by the hair,
Hector is in the dust, Nietzsche is born,
Because the hero's crescent is the twelfth.
And yet, twice born, twice buried, grow he must,
Before the full moon, helpless as a worm.
The thirteenth moon but sets the soul at war
In its own being, and when that war's begun
There is no muscle in the arm; and after,
Under the frenzy of the fourteenth moon,

The soul begins to tremble into stillness,
To die into the labyrinth of itself!¹⁰

Éstos son, a grandes rasgos, los postulados de Yeats sobre la identidad del individuo, donde pese —o debido a— la fragmentación y ambigüedad, la unidad y la armonía se presentan como objetivos y medios necesarios para que el poeta pueda gozar de su máxima capacidad creativa. Se trata de doctrinas que surgen de sus necesidades personales y se ven enriquecidas por un *collage* cultural, doctrinas que guardan una estrecha relación con su obra literaria tanto al nivel de temas y contenidos conceptuales, como al de recursos formales, principalmente en poesía y teatro. En la primera se destaca el uso de *personae*, diálogos y el desdoblamiento, así como de nuevos símbolos que pasaron a formar parte de su repertorio, es decir, los conos y la luna se reunieron con la rosa, el árbol y otros símbolos a veces mitológicos o que adquirieron tal carácter, creando así, según la ambigua teoría de Yeats, lo que podría considerarse otro sentido de unidad. En cuanto al teatro, el *Noh* se convirtió para Yeats en un medio de expresión idóneo en tanto que las máscaras, presencia tangible de un elemento característico de sus elucubraciones, fueron un vehículo para establecer cierta distancia entre la obra y los actores y el público; al mismo tiempo que aseguraban un efecto estético al presentar una obra de arte palpable —la máscara—, permitían reducir la representación escénica a sus elementos más esenciales y proporcionaban una forma ritual y aristocrática.

A partir de lo que he mencionado puede considerarse que en Yeats se encuentran propuestas sobre la particularidad del individuo, en tanto que está conformado por una multiplicidad de identidades dinámicas, cambiantes y a veces contradictorias. No obstante, también se percibe la falacia de una unidad primera y última, punto de partida y de arribo que se convierte en el principio organizador de la vida humana. Porque si bien el sistema de Yeats no propone la existencia de individuos absolutamente determinados, tampoco ofrece la posibilidad de seres constituidos por un completo azar, y de manera un tanto paradójica sí ignora los contextos de experiencia específicos y concretos que corresponden a los individuos.

Los críticos se vuelven cómplices de esta trampa al construir y asignar una imagen del poeta y su obra desde el instante mismo en que parten de la identidad de Yeats como un supuesto y pretenden, pese a la crisis de identidad del sujeto reflejada en la obra y vida del autor, imponer unidad al pensamiento, y coherencia y una única interpretación a la obra. Por esto es necesario partir de la obra misma del poeta sin hacer de las apreciaciones críticas existentes su

¹⁰ W. B. YEATS, "The Phases of the Moon", en *The Collected...*, pp. 184-185.

explicación, descripción e interpretación, o, aún peor, invertir el movimiento centrífugo que surge de la obra y convertirlo en uno que requiera movimientos y elementos exteriores entonces indispensables para poder aproximarse a los textos de Yeats.

Bibliografía

BLOOM, Harold, *Yeats*. Nueva York, Oxford University Press, 1972.

ELLMANN, Richard, *The Identity of Yeats*. Londres, Faber and Faber, 1983.

ELLMANN, Richard, *Yeats: The Man and the Masks*. Londres, Oxford University Press, 1979.

STOCK, A. G., *W. B. Yeats: His Poetry and Thought*. Londres, Cambridge University Press, 1964.

UNTERECKER, John, ed., *Yeats: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, Nueva Jersey, Prentice-Hall, Inc., 1963. (Twentieth Century Views)

YEATS, W. B., *Autobiographies*. Londres, Macmillan, 1970.

YEATS, W. B., *A Vision*. Nueva York, Macmillan Paperbacks, 1961.

YEATS, W. B., *Essays and Introductions*. Londres, The Macmillan Press, 1974.

YEATS, W. B., *The Collected Poems of W. B. Yeats*. Hong Kong, Papermac, 1987.

La espiral y la trenza

Agustín CADENA

Universidad Nacional Autónoma de México

Al momento de realizar estos apuntes, el *Ulises* acaba de cumplir setenta y dos años. Joyce mostró el original a sus amigos el día de su cumpleaños número cuarenta, el 2 de febrero de 1922. Se había llevado diez años en escribirlo, dijo, pero para leerlo se necesitarían setenta. El plazo se ha cumplido y las diferentes lecturas de la obra, puestas una sobre otra, arrojan un saldo de varios miles de páginas. Ante la imposibilidad de una lectura individual con carácter suficiente, la historia literaria ha recurrido a interpretaciones acumulativas, construidas piramidalmente cada una sobre la base de las otras. Sólo así ha sido más o menos posible dar cuenta de los capitales de la obra joyceana. El expediente crítico que nos permite desmontarla con relativa precisión, tras los setenta años de indagaciones calculados por el autor, reúne textos de T. S. Eliot, Ezra Pound, Stuart Gilbert, Don Gifford, Robert J. Seidman, Harry Levin, Dorrit Cohn y Salvador Elizondo, entre otros muchos. Cada quien ha comentado aspectos diferentes, cuestiones de procedimientos, ciertos capítulos. *Ulises* es una de esas obras especialmente interpretables, como *El proceso* o *La muerte en Venecia*, que tanto incomodan a Susan Sontag; una obra para que los exégetas siempre tengan algo que vender. Como quiera que sea, se ha acumulado tanto material en estos setenta años que pronto se necesitarán otros tantos para leerlo; *Ulises* ha quedado en el centro del laberinto de sus propias radiaciones. A Joyce le habría gustado saber esto porque le gustaban los laberintos. De hecho, el capítulo en el que se centran estos apuntes, “Las rocas errantes”, utiliza una técnica “laberíntica”. Sabiendo, pues, que todo nuevo trabajo complace al espíritu del finado, agrego sin remordimientos otra hebra a la madeja de lo escrito.

Comenzaré por recordar algunos lugares comunes que se refieren a la dimensión humana del *Ulises*. Sus personajes se presentan como seres solitarios cuyo drama consiste en no tener dramas aparentes, cuyo heroísmo radica en la supervivencia de una íntima vocación mítica-secreta hasta para ellos mismos —en un mundo que ya no acepta héroes. Su lectura entre líneas revela la existencia de profundidades insondables en la vida, de dimensiones superpuestas,

sospechadas. La obra totalizadora, la lección monumental de arte narrativo no es más que una coartada para mostrar esto. Por eso, por más intelectual o metafísica que parezca una secuencia, la estatura humana, terrena, de los personajes no disminuye. James Joyce era un indagador de la condición humana; su obra no es simplemente una desacralización de los fetiches burgueses, sino una defensa de la dimensión mítica de la vida cotidiana y de la dimensión cotidiana de la vida mítica. No se debe olvidar esto.

Hecha la advertencia, paso a otro punto. “Las rocas errantes”, décimo capítulo de *Ulises*, se encuentra a la mitad de la novela y es un modelo en miniatura de la misma. Relata, a través de una curiosa variedad de montaje, el recorrido por Dublín de la cabalgata virreinal, junto con incidentes ocurridos a algunos personajes que a veces también se hallan en tránsito. Son dieciocho episodios, cada uno dedicado a uno o dos personajes principales, con interpolaciones que los conectan entre sí. Al final hay una coda que funciona como *reprise* de todo el capítulo y de la novela en general.

La rocas errantes, recuerda Stuart Gilbert, aparecen en la *Odissea* cuando Circe le advierte a Ulises de los peligros que lo aguardan. Son rocas que se mueven en el mar chocando entre sí, de modo que cualquier cosa que intente pasar entre ellas, hasta la paloma de Zeus, cae triturada por una mandíbula gigante. El aspecto mecánico de esta leyenda es lo que la une con el capítulo de *Ulises* que estamos estudiando.

La mecánica, dice cualquier enciclopedia, es la ciencia que trata de los efectos de las fuerzas sobre cuerpos en estado de reposo o movimiento. Los personajes de “Las rocas errantes” se dividen en móviles y fijos, los que *van* hacia algún lado y los que *están* en algún lado. Si nuestra primera aproximación a la obra es a través de la mecánica, tendremos que vérnoslas con los efectos de las fuerzas sobre estos personajes, y efecto significa influencia sensible, perceptible.

El movimiento de un cuerpo, dice otra vez cualquier manual científico, no es una propiedad intrínseca, sino una condición relacionada con su posición respecto a otros cuerpos. En “Las rocas errantes” percibimos que los cuerpos “se mueven” sólo gracias a que cambian de posición respecto a otros personajes y a ciertas calles, edificios y demás puntos de referencia. La representación del movimiento requiere el despliegue de una dimensión espacial, la instalación de un decorado que la signifique y luego la ubicación en él de elementos fijos; los cambios de posición de otros elementos respecto a éstos serán los responsables por la ilusión de movimiento. Lograr esto no es una innovación de Joyce; de hecho ni siquiera es privativa de los procedimientos realistas. Hasta el arte más primitivo puede decir: “El arquero dispara su flecha y acierta en mitad del blanco”. La ilusión de movimiento es efectiva gracias a la

ecuación que permiten los contratos de inteligibilidad propuestos desde las bases mismas del lenguaje. Me explico: los sustantivos “arquero” y “blanco” son suficientes para proporcionar un decorado. Al ponerlos en contacto, el narrador significa el espacio que los separa. Si aceptamos que tanto arquero como blanco son elementos fijos, será el cambio de posición de la flecha con respecto a uno y otro lo que nos dé la ilusión de movimiento.

A primera vista no hay mayor misterio en la representación joyceana de lo móvil; se realiza por medio de verbos dinámicos que implican objetos fijos y móviles y dirección: “The superior, the very reverend John Conmee S. J. reset his smooth watch in his interior pocket as he came down the presbiterary steps”.¹ Los procedimientos de significación del espacio son tradicionales. Joyce ha trazado su sistema de relaciones espaciales sobre un modelo ya existente en la realidad extratextual: las calles y puntos de referencia cartográficamente verificables de la ciudad de Dublín. Con ellos sus esquemas de movimiento son también verificables y hasta mensurables según los valores mecánicos de tiempo o velocidad. Así, la dimensión metafísica del capítulo (que por ser un microcosmos de la novela en general irradia a toda ésta) se ve apoyada en una ilusión de acatamiento a la realidad física (mimesis) tanto más fuerte cuanto más alto es el valor referencial de los procedimientos en juego.

El principal entre ellos es el que Luz Aurora Pimentel estudia en su libro *El espacio ficcional: modos de proyección y significación del espacio en textos narrativos* bajo el subtítulo “El nombre propio: referente extratextual”.

El nombre de una ciudad —dice Pimentel ampliando lo expresado por Barthes—, como el de un personaje, es un centro de imantación semántica al que convergen toda clase de significaciones arbitrariamente atribuidas al objeto nombrado, de sus partes y semas constitutivos y de otros objetos e imágenes visuales metonímicamente asociados. De este modo la ciudad de Londres, en tanto que *objeto visual y visualizable*, ha sido instaurado por otros discursos: desde el cartográfico y fotográfico, hasta el literario que ha producido una infinidad de descripciones detalladas de la ciudad.²

Lo mismo sucede con el Dublín de Joyce: el nombre propio ha fijado a tal grado una realidad visualizable, gracias a los diferentes discursos que atestiguan por él, que su sola mención en un nuevo discurso basta para montar instantáneamente un decorado (algo que valdría la pena comentar de pasada es el fenómeno de la intratextualidad joyceana: la mayoría de los discursos que avalan

¹ James JOYCE, *Ulysses*, p. 216.

² Luz Aurora PIMENTEL, *El espacio ficcional: modos de proyección y significación del espacio en textos narrativos*, p. 41.

la realidad del Dublín de “Las rocas errantes” procede del propio Joyce, desde *Dublineses*. De hecho, el grado de referencialidad de este mundo ficcional es tan alto que el discurso joyceano actualmente sostiene a otros con más reputación de verdaderos que el literario, como el fotográfico y turístico).

Obsérvese lo infalible de la coartada joyceana: una ciudad con calles y puntos de referencia que coincidimos en aceptar como reales, una ubicación temporal precisa —entre tres y cuatro de la tarde—, una constelación de objetos que hace mucho ingresaron de manera verificable a la realidad: personajes históricos, tiendas comerciales, canciones y chistes, noticias de la época... y una serie de personajes dotados de suficientes “detalles concretos” que los autentifican como reales.³

Desconfiemos del realismo de Joyce. Dublín no le importa tanto como parece, no en el sentido en que Londres le importaba a Dickens o San Petersburgo a Dostoievsky. De hecho no le importa. El espacio en “Las rocas errantes” no está ahí significado para aludir a Dublín sino para aludir a sí mismo; es autorreferencial, una mera construcción geométrica. La ciudad es, por así decirlo, la escala que permite apreciar las líneas trazadas no en términos de metros o centímetros sino de calles y puntos de referencia. Detrás de la pantalla realista, la proyección del espacio no es icónica: los nombres propios y los deícticos no crean la ilusión de un espacio diegético sino la construcción lógico-geométrica de un espacio relativo, einsteniano. Explico esto. En la primera secuencia, el padre Conmee se mueve de norte a noreste. En el camino se encuentra al funerario Corny Kelleher, que es un punto fijo, y luego a una pareja de jóvenes que se estaban acariciando y que funcionan como indicador temporal. A esta trayectoria se superpone otra, analéptica, en la que el Padre se recuerda moviéndose en otra dirección. Y un par de interpolaciones nos indican que, mientras él se encontraba en el punto *X*, los personajes *A* y *B* iban en los puntos *M* y *N* de sus respectivas trayectorias. Luego, en otras secuencias, el movimiento real, diegético que se sigue, es el del personaje *A* o el del *B*, mientras el Padre Conmee continúa su tránsito en el nivel de interpolación de la diégesis, revelando en qué punto se encuentra cuando *B* ya va en el punto *O* de su camino.

Hasta aquí ya es suficientemente complicado. El capítulo empieza a configurarse como un sistema mecánico donde las secuencias funcionarían como engranes y las interpolaciones como los ejes que las unen. Cada personaje se relaciona como engrane con unos personajes y como eje con otros. Pero existen también personajes fijos, que no se mueven pero que ayudan a percibir sincrónicamente el funcionamiento de otros que nunca se relacionan de mane-

³ Roland BARTHES, “The Reality Effect”, en *French Literary Theory Today*, pp. 15-16.

ra directa. Por ejemplo, en la secuencia 1, el Padre Conmee sorprende a una pareja de enamorados que se están acariciando; la muchacha se separa del galán y se desprende de la falda una ramita que se le ha quedado pegada. El radio de movimiento de la muchacha se reduce a esto; es decir, es un punto relativamente fijo, así como otros son relativamente móviles. En la secuencia 8 la misma muchacha se está desprendiendo la misma rama, por lo que de una manera implícita, que ya no depende de su actualidad diegética, el Padre Conmee acaba de descubrirla. Ahora bien, la muchacha aparece como interpolación en la secuencia número 8, donde nada importante acontece ni siquiera en términos de movimiento: Ned Lambert y J. J. O'Molloy platican de historia en la Abadía Mariana. La secuencia es una especie de pieza fija que sin embargo permite que dos pequeñas varillas coincidan en ella para unir engranes independientes; es una secuencia puente. Así, antes de la interpolación de la muchacha está otra donde captamos al hermano de Parnell justo en el momento en que se inclina sobre un tablero de ajedrez. Luego, en la secuencia 16, vemos que Haines y Mulligan captan a este personaje en el mismo instante que nosotros mientras se toman una *mélange*. Y aquí el sistema de ejes y engranes se torna una maraña verdaderamente laberíntica, de la que no parece fácil salir. Hay que tomar los diferentes caminos de uno en uno, y eso significa intentar cada vez diferentes puntos de partida, diferentes combinaciones. No importa. Se puede seguir así hasta al final, hasta saber con precisión quién se movió junto con quién, quién antes que quién, dónde estaba cada uno en un momento dado. Pero eso no puede ser todo el premio, debe haber algo más.

Los laberintos sirven para proteger algo, esconden siempre un secreto ante el cual la salida tiene un valor secundario. Quien penetra en ellos no debe buscar la salida sino el centro, que es el sitio del enigma, el lugar de la iniciación. ¿Pero cuál es el centro de este laberinto? ¿No se hallará, como especulaba Borges, en el laberinto entero, que es el centro de un laberinto más grande, a su vez el centro de otro? Todo gran artífice constructor de laberintos —y aquí entran también los buenos escritores de novela policiaca— es un gran cuestionador de hábitos racionales, un defraudado profesional de expectativas lógicas. Teniendo eso en cuenta, sería demasiado pueril o demasiado presuntuoso por parte de Joyce esconder el secreto del laberinto en la solución de un *puzzle*. Y buscarlo ahí sería ingenuo de parte nuestra, sobre todo cuando el capítulo está lleno de señales que nos advierten del peligro de espejismos, como el cartel de Mr. Eugene Stratton o la ventana del dentista Bloom. Boody Dedalus y el joven Dignam son víctimas de percepciones erróneas.

Por nuestra parte, hemos caído en la misma trampa que los marineros de la leyenda: nos dejamos engañar por la apariencia de movimiento de las rocas "errantes". Dice Stuart Gilbert:

La explicación más probable de esta leyenda es que el “errar” o chocar de las rocas era una ilusión óptica. A los ojos de aquellos marineros, apartados de su curso por una corriente rápida aunque imperceptible, estas rocas, al proyectarse sobre la superficie del mar, debieron dar la apariencia de que cambiaban de posición todo el tiempo. Uno puede imaginarse un archipiélago, un laberinto de rocas, un mar en calma y una brisa favorable. Nada se les haría más sencillo a los remeros, ayudados por un Eolo de buen humor, que pasar por entre las rocas. Pero éstas pronto parecerían moverse hacia ellos, cerrárseles encima, cuando era la corriente la que llevaba el barco hacia ellas.⁴

El universo real, del que *Ulises* es un microcosmos, coincide en sus leyes con esta explicación: todo movimiento es aparente porque ningún punto es fijo en sentido absoluto y ninguno es más fijo que los demás. No existen dos entidades separadas, el tiempo y el espacio, sino una sola, el espacio-tiempo, que es estático, circular. Así, una línea recta, como podría serlo la progresión de un personaje, es en realidad curva, y en virtud de esta curvatura, si se prolonga al infinito se convierte en una rueda que gira sobre sí misma. La simultaneidad aparente de ciertos hechos es una ilusión más; depende de la combinación de una estructura de ejes. El espacio-tiempo, entonces, no es más que la imagen móvil de una eternidad estática.

Llegados a esto, recordemos otra vez que *Ulises* es un modelo a escala del universo. Y desde los primeros capítulos hay insistentes alusiones a la concepción joyceana del tiempo como estructura cíclica. “Proteo”, el capítulo que proporciona el germen esotérico para toda la metafísica de *Ulises*, tiene como símbolo la marea, el ir y venir del tiempo sensible, el periplo de la vida que ha de atravesar la muerte para reencontrarse en el punto de donde partió: “The cords of all link back, strandentwining cable of all flesh. That is why mystic monks. Will you be as gods? Gaze in your omphalos. Hello. Kinch here. Aleph, alpha: nought, nought one”.⁵

Unas páginas antes, en “Nestor”, Stephen declara: “History is a nightmare from which I am trying to awake”.⁶ Este carácter de pesadilla proviene de la circularidad del tiempo, de la repetición *ad absurdum* de la historia tal como Joyce-Stephen la entendía: no hay destino, sólo hay retorno. La búsqueda de Stephen reproduce, por lo tanto, la peregrinación del alma tratando de emanciparse de la rueda de sus reencarnaciones. Pero ni uno ni otra consiguen el “despertar” que buscan porque la estructura del espacio-tiempo es el laberinto

⁴ Stuart GILBERT, *James Joyce's Ulysses*, p. 333.

⁵ J. JOYCE, *op. cit.*, p. 216.

⁶ *Ibid.*, p. 35.

más grande que existe, es el laberinto maestro que contiene a todos los otros. ¿Cómo entenderlo? Existe una rueda pero también existe, al menos en teoría, la posibilidad de escapar de ella. ¿Hacia dónde se escapa? ¿Hacia otro espacio-tiempo?

El secreto que esconde el laberinto de “Las rocas errantes” está escrito en su dintel. Es la asociación de dos palabras aparentemente inconexas: *laberinto*, *mecánica*. Otro enigma. La mecánica conduce al problema del espacio-tiempo, lo cual demuestra que “Las rocas errantes” es un microcosmos de *Ulises*, a su vez modelo microcósmico del universo. Y el laberinto se dirige a la solución de este problema, aunque hasta aquí parece ser el problema mismo.

Existen, en la pesadilla de la historia, enseñanzas que dormitan antes de haberse manifestado totalmente; que están ahí, completas, pero esperan a que alguien las active, las despierte. Es éste un proceso largo donde cada respuesta es un nuevo enigma que al ser resuelto lleva a otro. Al poner en contacto el laberinto con la mecánica, Joyce despertó una de estas enseñanzas, dormida durante quinientos años en una ciudad hermosa y lejana a la casa entre la niebla donde él redactaba *Ulises*. En un empolvado manuscrito del genio italiano Leonardo da Vinci se lee lo siguiente:

El laberinto puede verse como una combinación de dos elementos: la espiral y la trenza, y en tal caso expresa una voluntad muy evidente de figurar lo indefinido en sus dos aspectos principales para la imaginación humana, es decir, el perpetuo devenir de la espiral, que, teóricamente al menos, puede imaginarse sin término, y el perpetuo retorno figurado por la trenza.⁷

Para ilustrar esto, Da Vinci realizó un dibujo donde el santuario central del laberinto quedaba en blanco, como un misterio, pues “no deseaba explicar demasiado”.⁸

Joyce entendió que ese misterio era el del espacio-tiempo y que el laberinto funcionaba como su propio hilo de Ariadna. También lo entendió así un sucesor de Einstein, Kurt Gödel, cuando afirmó: “Los acontecimientos pueden ordenarse en círculo y sin embargo ocurrir una sola vez”.⁹

Es poco lo que queda por concluir. *Ulises* es un compendio narrativizado (con técnica laberíntica) de las especulaciones de Stephen Dedalus acerca de la historia. Por eso su símbolo rector podría ser la marea: es el registro del ir y

⁷ Jean CHEVALIER, *Diccionario de los símbolos*, p. 622.

⁸ *Loc. cit.*

⁹ Cf. *The Encyclopaedia Britannica*, “Tiempo”.

venir de los personajes a través de un día, del ir y venir de los pensamientos de Leopold, los recuerdos de Molly Bloom y las preguntas de Stephen. Todo en su interior se mueve y no se mueve, es mágico: no se lee dos veces el mismo *Ulises*. Y el capítulo de "Las rocas errantes" ocupa ciertamente el centro del libro; es la imagen móvil de un laberinto estático, así como *Ulises* es la imagen móvil de la vida estática de los hombres modernos.

Bibliografía

- BARTHES, Roland, "The Reality Effect", en *French Literary Theory Today*. Ed. de T. Todorov, trad. de R. Carter. Cambridge, Cambridge University Press, 1982.
- CHEVALIER, Jean, *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder, 1988.
- GILBERT, Stuart, *James Joyce's Ulysses*. Nueva York, Vintage Books, 1960.
- JOYCE, James, *Ulysses*. Nueva York, Random House, 1946.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El espacio ficcional: modos de proyección y significación del espacio en textos narrativos*. En prensa.

Entre el edén y la barranca. La dimensión mágica y trágica de *Under the Volcano*

Jorge ALCÁZAR
Universidad Nacional Autónoma de México

Antes de adentrarnos en la singular novela de Malcolm Lowry, tal vez sería conveniente plantear un parámetro de referencia que nos permita sopesar mejor el valor de esta obra. De entrada, podemos afirmar que *Under the Volcano* (1947) es una de las pocas novelas, de habla inglesa, que ha asimilado las estrategias narrativas y el grado de complejidad estructural del *opus magnum* de Joyce: *Ulysses* (1922). Según sabemos por los esquemas que el autor le proporcionó a Carlo Linati, cada capítulo de *Ulysses* presenta un paralelo homérico con la *Odisea*, despliega una técnica narrativa especial, cubre una determinada hora del 16 de junio de 1904, y guarda relación con un órgano del cuerpo, una disciplina, un color, así como un simbolismo particular. Este intrincado esquema después pasaría por las manos de Valéry Larbaud (divulgador de la obra de Joyce), Jacques Benoïst-Méchin (traductor de “Penelope”), Silvia Beach (editora de la novela) y otros que prometieron guardar tan celoso secreto, hasta que fue incorporado a las páginas del estudio *James Joyce's Ulysses* (1931), de Stuart Gilbert—quien también fue asesorado por el propio novelista irlandés—, y convertirse en la interpretación canónica de la novela.¹

Ambición semejante a la de Joyce es la que exsuda la carta a Jonathan Cape, que Lowry envió a su editor a principios de 1946. Esta carta se puede considerar como un metatexto apologético, en el que el autor pormenoriza los principios estructurales y simbólicos que sustentan su obra. En ella trata de contrarrestar el juicio negativo del dictaminador de la casa editora—que ahora se sabe fue William Plomer— y, por ende, la amenaza palpable de mutilar o abreviar algunas partes de la novela.

Si *Ulysses* transcurre en unas dieciocho horas y tiene dieciocho capítulos—sin número o título— protagonizados por tres personajes: Stephen Dedalus, Leopold Bloom y su esposa Molly, la novela de Lowry nos presenta doce ca-

¹ Richard ELLMANN, *James Joyce*. Nueva York, Oxford University Press, 1959, pp. 514-515, 533-536, 629.

pítulos numerados, que abarcan los sucesos del 2 de noviembre de 1938, en los que están involucrados el ex cónsul inglés Geoffrey Firmin (un dipsómano irredento), su esposa Yvonne (que vuelve después de haberlo abandonado) y su mediohermano Hugh (un soñador revolucionario, de quien más tarde se sabe tuvo un amorío con ella).

Al novelista le llevó varias páginas de la carta enviada a Cape para justificar y defender la integridad orgánica del libro y sus diversos planos y niveles de lectura. Entre las cosas que plantea se encuentra el valor especial —casi mágico podría decirse, en un hombre que otorgaba una trascendencia inusitada a los encuentros fortuitos y las coincidencias— que le asigna al número doce, como si estuviese imbuido de la mentalidad analógica-libresca, herencia del medievo y el renacimiento donde todas las partes del cosmos encuentran su contraparte y su correspondencia.

The twelve chapters should be considered as twelve blocks [...] Each chapter is a unity in itself and all are related and interrelated. Twelve is a universal unit. To say nothing of the 12 labours of Hercules, there are 12 hours in a day, and the book is concerned with a single day as well as, though very incidentally, with time: there are 12 months in a year, and the novel is enclosed by a year; while the buried layer of the novel or poem that attaches itself to myth, does so to the Jewish Cabbala where the number 12 is of the highest symbolic importance.²

Bien se puede dudar de esto ya que no hay elementos, dentro del contexto numerológico de la cábala, para justificar semejante aseveración; sin embargo, tal vez más tarde se podrá entender el marco conceptual de donde proviene. Lo que vale la pena subrayar, por el momento, es que Lowry trata de darle un sustrato mágico al mundo del Cónsul, a quien delinea como una especie de Fausto moderno, y esto también le da pie para asociarlo con el número doce: “it is as if I hear a clock slowly striking midnight for Faust; as I think of the slow progression of the chapters, I feel it destined to have 12 chapters and nothing more nor less will satisfy me”.³ Asimismo, la docena numérica recubre la forma circular de la novela que comienza donde termina, y que el autor concebía como una rueda con doce rayos que haría que el lector atento y cuidadoso quisiera volver al principio. Entre la acción y la reacción de estos motivos: el giro de la rueda y el descenso trágico, se despliega el núcleo temático de la novela como se verá más adelante.

² Harvey BREIT y Margerie BONNER LOWRY, eds., *Selected Letters of Malcom Lowry*. Harmondsworth, Penguin, 1985, p. 65.

³ *Ibid.*, pp. 65-66.

El capítulo inicial tiene lugar exactamente un año después, y está focalizado en Jacques Laruelle —un cineasta amigo de Firmin y también ex amante de Yvonne—, quien, tras un partido de tenis, regresa a su casa por las tortuosas calles de Quauhnahuac, dispuesto a dejar el lugar para siempre. Al igual que en *Nostramo*, otro portento de organización novelesca, aparecen los sitios y las imágenes clave de ese Día de Muertos: la ciudad con sus cincuenta y siete cantinas, los fantasmas de Carlota y Maximiliano, la pareja de volcanes aterradores, el jardín adánico, la barranca, la rueda de la fortuna, una película suspendida (*Las manos de Orlac*), un libro olvidado, una carta que nunca se mandó, la partida inminente, el recuerdo del cónsul; y a todo esto lo permea el paisaje mexicano que bien pareciera pertenecer a otro planeta: “there was no denying its beauty, fatal or cleansing as it happened to be, the beauty of the Earthly Paradise itself”.⁴ Entre las cosas que recuerda Laruelle, al recibir el volumen olvidado de tragedias isabelinas que se vuelve el signo emblemático de lo que no se puede regresar, está la idea que algún día tuvo: “of making in France a modern film version of the Faustus story with some such character as Trotsky for its protagonist”.⁵ Ya antes el mismo cónsul le había sugerido que hiciera una película sobre la Atlántida, que Geoffrey asociaba con “the spirit of the abyss, the god of storm, ‘huracán’”, al pasar por la barranca, por el puente que él mismo ha cruzado esa tarde. Vale la pena detenerse en este pasaje para ver cómo funciona la estrategia de Lowry de acumular símbolos.

The Ferris wheel came into view again, just the top, silently burning high on the hill, almost directly in front of him, then the trees rose over it. The road, which was terrible and full of pot-holes, went steeply downhill here; he was approaching the little bridge over the *barranca*, the deep ravine. [...] It was too dark to see the bottom, but: here was finality indeed, and cleavage! Quauhnahuac was like the times in this respect, wherever you turned the abyss was waiting for you round the corner. Dormitory for vultures and city Moloch! When Christ was being crucified, so ran the sea-borne, hieratic legend, the earth had opened all this country, though the coincidence could hardly have impressed anyone then!⁶

Aquí encontramos la primera de una serie de imágenes equivalentes que se asocian con la trayectoria descendente que le está reservada al Cónsul, entre las cuales se pueden mencionar: “The Hell Bunker” (la trampa de arena en el

⁴ Malcolm LOWRY, *Under the Volcano*. Harmondsworth, Penguin, 1977, p. 16.

⁵ *Ibid.*, p. 33.

⁶ *Ibid.*, p. 21.

campo de golf) de los años juveniles (cap. 1); el armadillo que cava su camino subterráneo y arrastra a quien trata de salvarlo (cap. 4); la cañada en el jardín de la casa de la calle Nicaragua (cap. 5); "The Golgotha Hole", del capítulo 7, que el cónsul termina por asociar con "Golf = gouffre = gulf";⁷ la barranca de la historia de los pueblos indefensos, que aparece en la discusión que tiene, al calor de las copas, con Hugh (cap. 10), y —por último— la cañada donde los sinarquistas arrojan su cuerpo (cap. 12). Todas estas imágenes sugieren la caída en el abismo, pero también el camino del sacrificio que redime. ¿Qué significa la muerte de un borrachín don nadie en un país extranjero, en momentos en que se ciernen las manos sombrías y ensangrentadas del fascismo y la intolerancia, en tiempos en los cuales el heroísmo trágico es cuestión del pasado? George Steiner ha señalado la imposibilidad y la muerte de la tragedia en el mundo moderno, donde los mitos tutelares que podían sustentar a un Sófocles o a un Shakespeare han desaparecido. Y esto está implícito en el gesto anónimo de Firmin cuando, al final de la novela, se enfrenta en su delirio a los Jefes de Jardineros y Rostrums. Sin embargo, el alcance de tal actitud se insinúa desde el principio de la obra, cuando Jacques rememora:

What had happened just a year ago today seemed already to belong in a different age. One would have thought the horrors of the present would have swallowed it up like a drop of water. It was not so. Though tragedy was in the process of becoming unreal and meaningless it seemed one was still permitted to remember the days when an individual life held some value and was not a mere misprint in a communiqué.⁸

Lo que ahora debemos plantearnos es de qué manera Lowry trató de darle sustancia y estatura trágica a un protagonista que parece vagar perdido —como en el soneto de Baudelaire— en un bosque de símbolos que no logra descifrar. Para responder a esta pregunta debemos asomarnos un poco al proceso de composición de la novela. En la primavera de 1942, cuando Lowry se encontraba en Dollarton, trabajando sobre la cuarta versión de *Under the Volcano*, cayó en "la cuenta de que el cónsul era una especie de oficiante de magia negra, o de magia blanca que se había vuelto malo, y que Margerie debía traer de la Biblioteca de Vancouver lo que pudiese encontrar sobre alquimia y brujería".⁹ Seguramente su esposa no encontró mucho. Pero días después conocieron a un extraño sujeto, Charles Stanfeld-Jones, que decía levantar censos y que resultó

⁷ *Ibid.*, p. 206.

⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁹ Douglas DAY, *Malcolm Lowry. Una biografía*. México, FCE, 1983, p. 326.

ser pupilo de Aleister Crowley, conoedor de materias ocultas y adepto de la cábala. Mediante las charlas y las lecciones que tuvo con él, Lowry terminó de plasmar el mundo intelectual del cónsul. Es así que, en su carta a Cape, afirma:

The Cabbala is used for poetical purposes because it represents man's spiritual aspiration. The Tree of Life, which is its emblem, is a kind of complicated ladder with Kether, or Light, at the top and an extremely unpleasent abyss some way above the middle. The Consul's spiritual domain in this regard is probably the Qliphoth, the world of shells and demons, represented by the Tree of Life upside down—all this is not important at all to the understanding of the book; I just mention it in passing to hint that, as Henry James says, "There are depths".¹⁰

A final de cuentas la metáfora del abismo tiene un afuera y un adentro, puesto que el descenso al fondo del abismo significa el enfrentamiento de Geoffrey Firmin con sus propios fantasmas, con sus culpas pasadas —como cuando era comandante del *Samaritan*— que lo equiparan con Lord Jim; los estados de incomunicación con Yvonne, y la tentación constante del alcohol con sus escasos momentos de lucidez, todo lo cual lo conduce al autoengaño y a hacer de su vida "a quixotic oral fiction".¹¹

En otro plano de lectura (y siguiendo las directrices de Lowry), el ámbito espiritual del cónsul sería análogo al "Qliphoth". En la edición en español de la biografía de Douglas Day se añade una nota que transcribo en parte: "*Kelifot* (cáscaras), término cabalístico. Olam-ha-kelifot (el mundo de las cáscaras) se llama en la cábala la forma inferior o material de la vida".¹² Esto nos remite a la mitología cabalista de la creación y a lo que se conoce como la ruptura de los vehículos o canales (en inglés, "the breaking of the vessels") de las emanaciones superiores, fenómeno también conocido como "la muerte de los reyes". Demos la palabra a una autoridad en la materia:

The vessels assigned to the upper three *Sefirot* managed to contain the light that flowed into them, but the light struck the six *Sefirot* from *Hesed* to *Yesod* all at once and so was too strong to be held by the individual vessels; one after another they broke, the pieces scattering and falling. The vessel of the *Sefirah*, *Malkhut*, also cracked but not to the same degree. Some of the light that had been in the vessels retraced its path to its source, but the rest was hurled down

¹⁰ H. BREIT y M. BONNER LOWRY, eds., *op. cit.*, p. 65.

¹¹ M. LOWRY, *op. cit.*, p. 39.

¹² D. DAY, *op. cit.*, p. 329.

with the vessels themselves, and from their shards the *kelippot*, the dark forces of the *sitra akhra* ["the other side"], took on substance. These shards are also the source of gross matter. The irresistible pressure of the light in the vessels also caused every rank of worlds to descend from the place that had been assigned to it. The entire world process as we know it, therefore, is at variance with its originally intended order and position. Nothing, neither the light nor the vessels, remained in its proper place, and this development —called after a phrase borrowed from the *Idrot* of the Zohar, "the death of the primeval kings"— was nothing less than a cosmic catastrophe.¹³

Con esto en mente estaremos en condiciones de entender mejor lo que sucede en el capítulo cinco, cuando Geoffrey camina por el jardín de su casa y, pensando en el Farolito en Parián, está a punto de caer en una *barranca*: "He paused, peeping, tequila-unafraid, over the bank. Ah the frightful cleft, the eternal horror of opposites! Thou mighty gulf, insatiate cormorant, deride me not, though I seem petulant to fall into thy chops".¹⁴ El gesto grandilocuente bien podría ser el de un Faustus ante las fauces del infierno. Asimismo, la selección léxica nos trae ecos de los dramas de Shakespeare. Por ejemplo, "insatiate cormorant" proviene de *Richard II* (II, i, 38), pero en *Coriolanus* podemos encontrar un pasaje más pertinente: "Should by the cormorant Belly be restrained, Who is the sink o' th' body" (I, i, 107-108).

Aquí "sink" se asocia con las funciones excretorias, lo cual está a tono con los pensamientos del cónsul que ve en el fondo de la cañada un riachuelo que sirve como drenaje:

One was, come to that, always stumbling upon the damned thing, this immense intricate donga cutting right through the town, right, indeed, through the country, in places a two-hundred-foot sheer drop into what pretended to be a churlish river during the rainy season, but which, even now, though one couldn't see the bottom, was probably beginning to resume its normal role of general Tartarus and gigantic jakes. It was, perhaps, not so frightening here: one might even climb down, if one wished, by easy stages of course, and taking the occasional swig of tequila on the way, to visit the cloacal Prometheus who doubtless inhabited it.¹⁵

¹³ Gershom SCHOLEM, *Kabbalah*. Nueva York, Meridian, 1978, pp. 138-139.

¹⁴ M. LOWRY, *op. cit.*, p. 134.

¹⁵ *Idem*.

A este Prometeo que alguna vez tuvo el fuego y la luz, y que ahora está condenado a la podredumbre, se le puede conectar con los *kelippot* cabalistas:

The broken vessels too, of course, were subjected to the process of *tikkun* or restoration which began immediately after the disaster, but their "dross" was unaffected, and from this waste matter, which can be compared to the necessary by-products of any organic process, the *kelippot*, in their strict sense as the powers of evil, emerged.¹⁶

Éste es uno de los modos en que se explica, en el contexto de la cábala, la aparición del mal.

En la novela, Geoffrey ya ha tenido la sensación de no pertenencia al malinterpretar el anuncio en el jardín público que colinda con su propiedad: "You like this garden? Why is it yours? We evict those who destroy! Simple words, simple and terrible words, words which one took to the very bottom of one's being".¹⁷ Poco antes, al buscar la botella de tequila en el jardín de su casa, se ha topado con una víbora —que ve como una rama y que en su estado de alucinación se transforma en un perro—, misma que más tarde asociará con Hugh.

Esta escena, en el entramado de la novela, es simultánea a la cabalgata bucólica de Hugh e Yvonne del capítulo anterior. Sin embargo, la belleza del paisaje, la tranquilidad del día, los planes de ir a Canadá, se ven empañados por una sensación de desasosiego. Hugh sabe que cualquier momento de felicidad como ese "will be poisoned as these moments are poisoned".¹⁸ Aquí encontramos figuras y símbolos semejantes: la barranca "the Malebolge"; una serpiente muerta en el camino; una pulquería de nombre La Sepultura, y referencias a Parián (el destino final del cónsul). A Hugh terminamos por asociarlo con Judas, la tentación y la traición, completándose así este triángulo repleto de alusiones bíblicas.

La estrategia empleada por Lowry es muy semejante a la que utiliza Joyce en *Ulysses*, donde Stephen Dedalus y Leopold Bloom, aun antes de conocerse, ya han sido hermanados espiritualmente a través de la acumulación de imágenes, símbolos y aun pensamientos parecidos. Baste un ejemplo, en capítulos separados —textualmente pero simultáneos en el tiempo de la novela— cada uno ve una nube, que resulta ser la misma, que los deprime: a Stephen le recuerda la madre fallecida y a Bloom la tierra baldía israelita. Ahora regresemos con el cónsul.

¹⁶ G. SCHOLEM, *op. cit.*, p. 139.

¹⁷ M. LOWRY, *op. cit.*, p. 132.

¹⁸ *Ibid.*, p. 111.

Geoffrey Firmin ha desatendido las oportunidades que ha tenido este Día de Muertos de regenerarse, y una vez que se sube a la “máquina infernal” (capítulo 7) el giro de la fortuna será hacia abajo. En esa atracción mecánica de la feria, el Cónsul parece un Prometeo enjaulado que mira el mundo de cabeza y donde todo se le cae —hasta el pasaporte, signo de identidad—, prefigurando el descenso final bajo el volcán. Habría alguna similitud entre la posición de Firmin en la máquina infernal y el árbol de la vida invertido que menciona Lowry en su carta metatextual, y que de nuevo nos remite a la cábala.

Mas ahora cabría preguntarse qué tipo de cábala era la que Lowry conocía; seguramente no la de la mística judía que gradualmente hemos entendido gracias a los trabajos de Gershom Scholem o Moshe Idel, sino aquella que se inserta dentro de la tradición esotérico-sincrética que dominó la segunda mitad del siglo XIX con figuras como Eliphas Lévi o madame Blavastsky. Al respecto, Douglas Day, glosando a una estudiosa del tema, señala que:

Perle Epstein clasifica como una “corrupción” de la cábala original, es decir, que lo que Lowry estaba aprendiendo no era la “legítima” cábala de los sabios hebreos, derivada del *Sefer Zohar* [...] o del *Sefer Yetzirah* [...] sino una versión espuria llena de poses *fin de siècle* que conciernen al Tarot, la alquimia, los Rosacruces, los viajes astrales; en otras palabras, exactamente el tipo de invernáculo arcano que tanto había seducido a Yeats cincuenta años antes.¹⁹

En los tratados ocultistas del siglo pasado era común, y todavía lo es, crear correspondencias entre el alfabeto hebreo y los veintidós arcanos mayores del Tarot. Una de sus cartas más extrañas nos puede ser de utilidad. Es la número doce, cuya reducción numerológica nos da tres, que representa la interacción de la unidad y la dualidad: el colgado —la misma carta que la Madame Sosostris de *The Waste Land* (otro texto demencial) no puede ver. En esta carta encontramos a un joven que suspendido cuelga, cabeza abajo, de un tronco (o una picota de madera), al cual está amarrado uno de sus tobillos. Tiene las manos atadas a la espalda, la otra pierna doblada, y en algunas barajas aparece con un halo alrededor de la cabeza.

A veces a esta carta se le llama el sacrificio. Otras se le asocia con un estado de éxtasis trascendente, de quien ha tomado conciencia de las fuerzas antagónicas que actúan en él y que logra preservar un balance precario en el vacío, al renunciar a todo apoyo externo. Citemos un comentario interpretativo:

¹⁹ D. DAY, *op. cit.*, pp. 327-328.

The Hanged Man illustrates one who has taken his life in his hands and cast himself head first into the depths. His action has not been foolhardy, however, for he hangs safely suspended by the knot of his own faith. The knot is sometimes depicted as being formed from the living branch of a tree: The World Tree, or Tree of Life that grows through every plane of the cosmos. The Hanged Man's enraptured face reveals that his sacrifice has not been in vain, and that he has his reward. His torture is transmuted into ecstasy.²⁰

Con todos estos elementos, ahora estamos en posición de entender por qué Lowry le da tal importancia al número doce; cuál es el simbolismo que rodea al árbol al revés, el sustrato mitológico que circunda la novela, y el impulso trascendente que parece mover a Geoffrey. Lo que no encaja es la poca madurez y la casi nula conciencia del cónsul en lo que hace. Y aquí es donde entra el alcohol. Lowry anota en el documento epistolar antes aludido: "In the Cabbala, the misuse of magical powers is compared to drunkenness or the misuse of wine, and termed, if I remember rightly, in Hebrew *sod*".²¹ Lowry no recordó bien como se verá más adelante, pero nos da una pista respecto al tipo de empresa (que confiere una "base mágica al mundo") en la que se ubica al cónsul, quien —como se recordará— aparece rodeado, en el capítulo 6, de libros esotéricos y tratados alquímicos. Para Lowry el mezcal tiene una naturaleza dual. Es una bebida ordinaria que se puede conseguir en cualquier cantina. Pero a su vez: "mescal is also a drug, taken in the form of buttons, and the transcending of its effects is one of the well-known ordeals that occultists have to go through. It would appear that the Consul has fuddledly come to confuse the two, and he is perhaps not far wrong".²²

Lowry confunde de nuevo los hechos al creer que el mezcal, en México, tiene un uso ritual y propiedades alucinógenas. Pero si pensamos por un instante en uno de los sinónimos de licor en lengua inglesa, "spirits", podremos entender a qué se quería referir nuestro autor. El alcohol embrutece pero también —parece sugerir la novela— a ratos ilumina.

Entre los intereses del Cónsul está la alquimia, y Jung ha demostrado que el alquimista —en sus denodados y reiterativos esfuerzos por degradar, purificar y transmutar las sustancias con las que trabajaba— intentaba transmutarse a sí mismo, buscando liberar el "espíritu" atrapado en la materia. El cónsul, Malcolm Lowry parece decirnos, está involucrado, de manera hartó equívoca, en una tentativa semejante. Y las constantes referencias a la selva dantesca, el Casino

²⁰ Alfred DOUGLAS, *The Tarot*. Harmondsworth, Penguin, 1973, p. 81.

²¹ H. BREIT y M. BONNER LOWRY, eds., *op. cit.*, p. 71.

²² *Idem*.

de la Selva o la búsqueda en el bosque parecen apuntar en esa dirección. O para citar de nuevo a Lowry: "On the surface Hugh and Yvonne are simply searching for the Consul, but such a search would have added meaning to anyone who knows anything of the Eleusinian mysteries, and the same esoteric idea of this kind of search also appears in Shakespeare's *The Tempest*".²³ Éste parece ser el sentido profundo ("at a very sunk level of the book") de las vicisitudes por las que pasa nuestro cónsul. En la cábala, al último nivel de interpretación (equivalente al anagógico de la hermeneútica bíblica) se le denomina *pardes* o *sod* (misterio), el término al que Lowry aludió antes en su carta.

Under the Volcano es una novela enciclopédica como *Ulysses*, y como la obra de Joyce parece exhibir un alto grado de hipercodificación en términos intertextuales, intratextuales y referenciales, que permiten una multiplicidad de lecturas, de las cuales nos hemos referido en este ensayo a un sólo nivel: el mágico-trascendente. Para terminar pongamos un somero ejemplo de referenciabilidad. Uno de los signos ubicuos de la novela es la película estadounidense de estilo expresionista *Las manos de Orlac*, que Lowry concibe como una metáfora de la situación mundial que circunda a la obra. Su discurso filmico se inscribe dentro del género de terror, pero también es una película de amor; y de hecho su título original es *Mad Love* (1935), por lo que podría ser una metáfora de quien, a lo largo de la novela, ha presentado como divisa que "*No se puede vivir sin amar*". Durante el paseo a caballo Hugh la menciona: "It's all about a pianist who has a sense of guilt because his hands are a murderer's".²⁴ Pero resulta que la esposa del pianista es una *actriz* —a quien admira y ama el doctor trasnochado que realiza el trasplante— que responde ni más ni menos al nombre de Yvonne.

El lector ideal de *Under the Volcano*, siguiendo el esquema circular del autor, querría volver al capítulo inicial; y allí se encontraría las coordenadas geográficas de Quauhnahuac que lo sitúan en el mismo paralelo que Hawaii y el golfo de Bengala, y, tal vez, entonces recordaría (según el modelo de autorreflexividad propuesto por Joseph Frank) que son los lugares donde nacieron Yvonne y nuestro fraternal Cónsul.²⁵

²³ *Ibid.*, p. 83.

²⁴ M. LOWRY, *op. cit.*, p. 114.

²⁵ Para un enfoque de este tipo véase Victor DOYEN, "Elements Towards a Spatial Reading of Malcom Lowry's *Under the Volcano*", en *English Studies*, 50, núm. 1. 1960, pp. 65-74.

El realismo de Harold Pinter en escena*

Emoé de la PARRA VARGAS
Universidad Nacional Autónoma de México

En 1993 acometí la osada empresa de dirigir *Viejos tiempos*, de Harold Pinter, en una versión de Adriana Sandoval titulada *Hace tiempo*. Desde que concluyó la experiencia, sumamente álgida, me propuse escribir algo al respecto. Tuve que dejar pasar, sin embargo, varios meses entregada a otras actividades de muy distinto tenor para lograr la distancia que exigía este ejercicio de memoria. En un primer momento pensé en contrastar lo realizado con aquellas inquietudes originales que me movieron a aceptar la mencionada dirección, sospechando que así se perfilaría una suerte de autocrítica que, tal vez, me permitiera una comprensión más profunda del dramaturgo británico. A la luz de este escrito, o más bien a su sombra, debo confesarles que la puesta en escena no parece haberme aclarado ninguna de las cuestiones preliminares, y que las perplejidades suscitadas por Pinter están más firmes que nunca. Sin embargo, ahora tengo algunas armas para sistematizarlas... y compartirlas.

Pinter es un dramaturgo difícil: pertenece con propiedad a lo que llamamos “teatro del absurdo”, su contemporaneidad es insoslayable y es británicamente cáustico. Esto último fue una calamidad que más o menos paliamos. En cambio, el hecho de que pertenezca tan plenamente a nuestra época y a su arraigo filosófico fueron justamente los elementos que me fascinaron y aquellos por los que padecí al transmutarlos en sustancia escénica.

En Harold Pinter podemos rastrear la desazón posmoderna, la crítica a la centralidad del sujeto, la diseminación del sentido, la opacidad de la realidad, y muchos de los temas que obsesionan y perturban a los pensadores actuales. Pinter, sin embargo, no es un filósofo, y está excedido en ardor y humor. Pero no vine aquí a hacer una clasificación: finalmente poco importa si Pinter articula airosamente alguna de esas problemáticas, o si debemos llamarlo autor “del absurdo”. Sí me interesa hacer resaltar su peculiaridad y las dificultades que entraña su montaje. Las viví casi como calamidades propias. Y de ello querría escribir.

* Conferencia dictada en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, el 19 de noviembre de 1994, en el marco de los Cursos de Letras Inglesas del SUAFyL.

¿Qué es lo característico de Pinter? Sus obras no tienen temas propios. Es más bien la evasión de puntos, tanto en la acción como en el lenguaje, lo que puede considerarse el tema principal de muchas de ellas. Pinter trabaja por sustracción, estableciendo un punto sólo para desenraizarlo hasta el vértigo y la provocación. Los personajes tardan más en lanzar una aseveración que en contradecirla, mientras realizan acciones extravagantes: su pensamiento se aviene a una trayectoria insólita, y aunque a veces hacen gala de su inconsecuencia, y hasta la utilizan como arma sádica, ello nos remite a una dislocación de raíz que imposibilita una perspectiva coherente. Parecería que nunca sabremos la verdad sobre ellos, y que si nos quedamos con lo que les vemos hacer y les oímos decir en escena no entenderemos nada. Para colmo, tampoco se nos autoriza a buscar las motivaciones por las que estos personajes falsean constantemente la realidad.

Nada más lejos de los cánones realistas, tal y como podríamos encontrarlos en el método de caracterización de Ibsen: ninguno de los personajes pinterianos se define por su historia pasada (la cual se distorsiona); o por su posición social, que siempre parece estar mal interpretada; o por sus actitudes (más bien paradójicas), o por su apariencia física, que casi nunca se describe. Ni siquiera es posible asignarles aspiraciones que den luz sobre su psicología: los personajes hacen cosas, actúan, pero sus acciones únicamente los traicionan... La incertidumbre sobre su pasado o su personalidad se trueca en incertidumbre radical sobre su misma identidad.

Si estamos frente a una dramaturgia en la que nadie dice la verdad y ninguno de los sucesos ocurrió realmente, ¿es, entonces, legítimo o plausible seguir buscando consistencia factual?, ¿debemos intentar desvincularla del artilugio ficticio del teatro? En suma, ¿qué actitud crítica, y con qué consecuencias, debemos adoptar frente al potencial de Pinter para frustrarnos en estas cuestiones? ¿Es peculiaridad de este escritor, o tal vez del movimiento teatral en que se inserta, abdicar del sentido?; ¿o debemos abandonar el postulado de que toda obra teatral debe proveer o producir un sentido?

Frente a una realidad agresiva y difícil de desentrañar, Pinter se distancia renunciando, según algunos críticos, a explorar la experiencia humana en toda su profundidad. Se conforma con mirarla con el azoro y la ingenuidad de un niño desconcertado. ¿Es realmente este el caso? Pinter opta deliberadamente por el papel del observador imparcial, de aquel que reporta el extraño carácter de eventos que le son ajenos. Sugiere que su teatro puede parangonarse con la descripción de un juego de *cricket* que intentara un neófito (americano, por supuesto). "En este juego, diría el extranjero, los participantes en círculo man-

tienen entre sí oscuras relaciones con los demás. Ocasionalmente realizan movimientos inexplicables, aderezados por pausas y silencios".¹

Pinter parece decirnos: es imposible verificar la realidad. Y este obstáculo, este límite, es magistralmente explotado como fuente de suspenso y de acción.

Ahora bien, cuando Pinter recurre a esta visión de la realidad ¿estamos frente a un artificio inocente, destinado a crear horror y suspenso, o hay la intención de señalar dicha mistificación como rasgo objetivo del mundo? ¿Para qué la incongruencia y el alarde de usarla? ¿Es un intento frívolo de abandonar cualquier intención de penetrar la experiencia humana, o estamos circundando un aspecto inefable de nuestra conciencia? No, no es un mero tecnicismo. Toda la crítica coincidiría conmigo en que Pinter expande la mistificación de la realidad (su falseamiento, su distorsión) porque algo de este mecanismo le parece inevitable, y que nos está invitando a explorarla y no a disipar la distorsión porque, de alguna manera, es lo único que podemos hacer.

Viejos tiempos, por ejemplo, más que un acertijo que reclama dilucidación, debe tomarse como una construcción de palabras, silencios plétóricos de ecos e imágenes, y debe disfrutarse como tal. Si la obra afirma algo (como siempre lo hace, en algún sentido, cualquier obra) se trata de una afirmación que no podría haberse hecho de ninguna otra manera y que no puede parafrasearse. Mi tesis es que Harold Pinter se considera a sí mismo un autor realista y que como tal debe ser analizado:

Odio los porqués del drama, le confiesa a su entrevistador John Russell Taylor; ¿quiénes somos para decir que esto pasó porque pasó aquello?, ¿que una cosa es consecuencia de otra?, ¿cómo lo sabemos? ¿Qué razón tenemos para suponer que la vida es así de límpida y clara? Lo más que podemos saber con seguridad es que las cosas que sucedieron, sucedieron en cierto orden: cualquier conexión que creemos ver o que decidimos hacer es pura conjetura. La vida es mucho más misteriosa de lo que reflejan los dramas. Y es este misterio lo que me fascina: lo que sucede entre palabras, lo que sucede cuando ninguna palabra es proferida.²

Su intención, entonces, no es apartarse de lo real, sino reflejarlo con mayor fidelidad:

¹ Cf. Stephen GALE, *H. Butter-s Going Up: A Critical Analysis of Harold Pinter's Work*, citado en Arnold P. HINCHLIFFE, *Harold Pinter*. Boston, Twayne Publishers, 1981.

² A. P. HINCHLIFFE, *op. cit.*, p. 131.

[...] la forma explícita que a menudo ha tomado el drama de nuestro siglo [continúa Pinter] es... hacer trampa. El dramaturgo asume que tenemos una enorme cantidad de información sobre todos sus personajes, y que éstos se justifican ante el público. De hecho, lo que hacen dichos personajes casi todo el tiempo es conformarse a la ideología del autor.³

En lugar de “trampear”, Pinter nos invita a aceptar lo sorprendente del mundo, a dejar de lado las distinciones tajantes entre lo real y lo irreal, entre lo verdadero y lo falso. Afirma:

El personaje que en escena es incapaz de presentar un argumento convincente o alguna información sobre sus experiencias pasadas, su comportamiento presente o sus aspiraciones, y que tampoco puede brindar un análisis global de sus motivos, es un personaje tan legítimo y tan digno de atención como aquel otro que, alarmantemente, puede hacer todo aquello. Cuanto más aguda es la experiencia, menos articulada es su expresión.⁴

Ahora bien, la pinteriana no es una posición humilde: no tiende a limitar las posibilidades de penetración del drama. Si no podemos asignar motivaciones a los personajes ficticios, no es por falta de vida de los mismos ni por torpeza analítica del dramaturgo, sino porque esta opacidad, esta impenetrabilidad, es inherente a la vida misma. En este sentido afirmo que Pinter es un realista de la más fina cepa. Bien podría decir algo en el siguiente tenor:

Vemos a dos tipos en la calle discutiendo, posiblemente a punto de iniciar una pelea. Mucha gente se arremolina y observa con fascinación. Es poco probable que la muchedumbre que se acerca llegue algún día a formarse una idea clara de los asuntos involucrados en la pelea, ya no digamos de los antecedentes y personalidades de los dos hombres que pelean [...] cuando llega la policía la muchedumbre se dispersa y quizá nunca sepa sobre qué o por qué se peleaban los dos tipos. Y sin embargo la pelea tiene sentido: comunica algo sobre las tensiones, la violencia, el resquebrajamiento de la vida en una gran ciudad; y tiene algo de validez poética —como expresión de un estado de ánimo, de la atmósfera de una época, como metáfora incluso de toda la desventura y tragedia de la condición humana.⁵

³ Pinter entrevistado por John Sherwood, BBC European Service, 3 de marzo de 1960.

⁴ Nota de Pinter anexa al programa de mano de la función doble de *The Room* y *The Dumb Waiter*, 1960.

⁵ Martin ESSLIN, *Pinter, the Playwright*. Londres, Methuen London Ltd., 1984, p. 46.

Cabría preguntarse si en este examen de la realidad que pretende nuestro autor no hay construcción alguna, si se trata del mero registro-informe de un material ya de por sí desordenado. Y la respuesta es una negativa rotunda: las obras deben estar estructuradas y proveer imágenes claras, precisas y exactas del mundo. Para Pinter dichas imágenes no deben aspirar a ser argumentos, explicaciones o historias coherentes, pero deben estar construidas con rigurosa economía de medios y ser producto de una observación penetrante de la realidad que están destinadas a reflejar. Pinter es terriblemente riguroso: en sus obras, por ejemplo, la conversación coloquial parece caprichosa y aleatoria. Sin embargo, cada palabra es esencial a la estructura total y contribuye decisivamente al efecto último y global que está construyendo. Y el dictado de una economía radical de medios no es una exigencia puramente formal: la investigación que se realiza a través de la obsesiva preocupación por el lenguaje (por sus matices, por sus significados, por su belleza) es un medio *sine qua non* para calar en un área de la realidad que yace detrás del lenguaje. Por ello sus obras, aunque no sean enteramente comprensibles, nos convencen, y por eso sus personajes logran comunicarnos cuáles son sus preocupaciones centrales, allende el efecto cómico de sus aparentes delirios. Por eso, en suma, las tantas preguntas que quedan sin respuesta en el desarrollo anecdótico no nos distraen de lo que se está presentando. Porque Pinter, como

[...] alguno de los testigos [y aquí vuelvo a citar la metáfora del incidente callejero propuesta por Esslin] cuyos ojos estuviesen bien abiertos, suficientemente sensible como para reaccionar al clima emocional del incidente callejero, podría adquirir un conocimiento, incluso un conocimiento muy profundo de la vida, y quizá también una mayor conciencia de su verdadera naturaleza, más grande aún que la que podría obtener si se le ofrecieran en charola todos los hechos, todas las motivaciones del incidente (lo que en realidad es muy probable que no pudieran hacer ni los protagonistas) y que la opacidad, la impenetrabilidad de las vidas de otras gentes, de sus sentimientos, de sus verdaderas motivaciones es, justamente, un rasgo esencial de la verdadera cualidad del mundo y de nuestra propia experiencia del mismo.⁶

Lo que Pinter afirma en su dramaturgia no puede ser formulado de otro modo ni es susceptible de paráfrasis.⁷ Pensando en esto, me pregunté sobre la

⁶ *Loc. cit.*

⁷ Cf. Ronald HAYMAN, *Harold Pinter*. Londres, 1980, p. 96.

naturaleza de estas afirmaciones y su imposibilidad de traducirlas. En otras palabras, quise saber qué tipo de “realista” es Pinter y qué podía significar ese realismo en escena. En primer lugar, descubrí que Pinter remitía a una realidad definida por su inmanencia, es decir, que prohíbe un tratamiento ajeno a su propia lógica:

Si escribo sobre una lámpara [nos dice] me aplico a las demandas de esa lámpara. Si escribo sobre una flor, me aplico a las demandas de la flor. [...] atiendo también a los cambios singulares con la misma devoción. No pretendo imponer o distorsionar lo que veo en función de una aproximación “armónica”.

[...] Cuando escribo no trato de afirmarme a mí mismo —o raramente lo hago. [Mis temas] se presentan a sí mismos con sus respectivos disfraces...

[...] me concentro en penetrar hasta la raíz la materia inmediata, la materia a la mano...

[...] y el trabajo procede siguiendo su propia ley y disciplina.⁸

Más adelante volveré sobre el aspecto metodológico de dicha inmanencia.

Desde el punto de vista de sus implicaciones filosóficas sólo mencionaré algunas: a) la cercanía de este tipo de teatro con el impulso nietszcheano, entre nostálgico y horrorizado, hacia la muerte del dios que garantizaba un universo organizado y jerárquico; b) la alusión a un espíritu spinozista cuando se señala la inmanencia irreductible del mundo —no hay más que el aquí y el ahora de la escena y de la vida—; c) un aliento de inspiración diltheyana en el sistema de construcción dramática: Pinter explora la realidad más desde la comprensión que desde una postura racional; d) un manejo de “la verdad” en un sentido fuertemente asociado al posmodernismo —las “falsificaciones” de los personajes no remiten a verdad alguna, sin perder su carácter de distorsión—; e) en lo que al lenguaje se refiere, Pinter coincide con posiciones típicamente posmodernas, que nos convocan a desistir de la promesa de sentido —en su obra los diversos sentidos no se contradicen ni superponen: conviven sin transar—; f) el tratamiento consecuente de la memoria como imaginación, tal y como lo señaló Hobbes —para Pinter, la memoria siempre se disuelve en la confirmación dolida tanto de una distorsión inevitable como de una agresividad desesperanzada—, y g) por supuesto, el tratamiento de los personajes nos invita a establecer vasos comunicantes con cuestiones modernas y posmodernas sobre el concepto de sujeto.

⁸ Carta de Pinter de 1955, citada por M. ESSLIN, *op. cit.*, pp. 268-269.

Ibsen ya había perfilado algunos problemas sobre el sujeto que la revolución freudiana se encargaría de sistematizar. Pero únicamente cuando se reconoció, con un teatro como el de Pinter, que la verbalización expresa no tenía que ser el aspecto dominante del drama, se abrió la posibilidad de centrarse en personajes desarticulados y de tomar sus emociones subterráneas como parte medular del conflicto. En efecto, sólo cuando se empieza a elaborar sobre el silencio —especialidad de Pinter—, y se vincula el entretejido emocional con aspectos lingüísticos del drama, se puede afirmar que el teatro contribuye y aprovecha el descubrimiento del inconsciente. De esta manera, el teatro participa, con su intuición, del movimiento posmoderno de desacralización de un sujeto íntegro, de un personaje supuestamente idéntico a su conciencia. Por su parte, la sustancia dramática se puebla, así, con toda la melancolía del caso, de otros personajes que empiezan a dirigirse a otro tipo de “personas”. La dramaturgia pinteriana se remite de continuo a la impronta inconsciente en el comportamiento: a cada momento encontramos personajes obstinados en evitar decir lo que se tendría que decir, y su conducta muy a menudo se vertebra por asociaciones involuntarias y delatadoras repeticiones de palabras. Las palabras en Pinter, como en el psicoanálisis, son cosa seria y fuente de violencia: para casi todo personaje pinteriano un desacuerdo sobre el significado de un término es cuestión de vida o muerte. Todo esto contribuye al efecto de dislocación con el que Pinter dibuja una realidad desoladora donde los personajes, deliberadamente distanciados de lo que dicen, quedan absurdamente disminuidos, mientras que las palabras cobran vida en un mundo tan inverosímil como siniestro. En un primer nivel, Pinter parecería ofrecernos una lección preliminar sobre la existencia y los efectos del inconsciente. Además de su extraño uso del lenguaje, la conducta de sus personajes rara vez se asemeja al modo como la gente se comporta “normalmente”, y muy a menudo dicha conducta refleja lo que el personaje querría ser si no tuviera tanto miedo o si no estuviese dominado por ansiedades que, en el drama, se presentan en calidad de acciones. Como todo gran dramaturgo, Pinter trata a sus personajes, según su propia declaración, “en el ángulo extremo de sus vidas”,⁹ cuando están atravesando una crisis mayor. Y, por supuesto, no desdeña para ello su conocimiento “moderno” de los avances del psicoanálisis. Sin embargo, va más allá de esta “modernidad”: los personajes ya no aparecen para expresar las ideas del autor ni las suyas propias, pero tampoco son representantes de una causación más sofisticada: Pinter no se esfuerza por apuntalar la motivación del personaje con el conocimiento del inconsciente. En primer lugar, porque esclarecer las

⁹ Pinter entrevistado por Kenneth Tynan en 1960. Citado por A. P. HINCHLIFFE, *op. cit.*, p. 33.

motivaciones propias de una acción es imposible: “en el estado actual del conocimiento en psicología, y dada la complejidad de los estratos recónditos de la mente humana, ¿cómo puede alguien pretender saber lo que lo motiva, y en consecuencia menos aún, lo que motiva a otro ser humano?”¹⁰ El desdén que Pinter manifiesta respecto al mecanismo de la motivación es radical, de suerte que servirse del psicoanálisis para este fin también sería engañoso. Los personajes no aparecen en escena con ningún propósito, sino que se crean a sí mismos conforme la acción avanza: el dramaturgo únicamente da fe de este devenir. En cierta ocasión, Pinter se pronunció sobre aspectos íntimos de los personajes de *Landscape*. Al poco tiempo su opinión fue citada como una apreciación autorizada. Pinter reaccionó furibundo: “Me formo este tipo de conclusiones [reconviene] después de haber escrito las obras y después de haber aprendido sobre ellas durante los ensayos”.¹¹

Ahora bien, esta dramaturgia, con tantas ramificaciones filosóficas, no sufiere ninguna respuesta. Todo es parte de un juego tremendamente *s sofisticado* con el público. Y para complicar más el asunto, dicho juego, no desprovisto de un cariz de embrujo, se entabla a espaldas del propio dramaturgo. “No tengo la menor idea —dice Pinter, creo que de buena fe— de qué es lo que me obsesiona. Sólo me siento satisfecho de ver las palabras en el papel”.¹² *Viejos tiempos* “nos sumerge en un mundo de ensueño —cito a A. B. Young—, un mundo donde los sucesos parecen atenerse a una lógica pero que, en realidad, no pueden ser vinculados a una secuencia lógica. Y, como en los sueños, somos casi incapaces de desprendernos de aquello que se representa ante nuestros ojos”.¹³ Lo curioso es que esta calidad de ensoñación, en franca contradicción con el meticuloso realismo escénico y el cuidadísimo lenguaje de los personajes, no permite discernir un destinatario.

En otras palabras, no es muy claro para quién es el sinsentido: ¿para el espectador que es incapaz de separarse de lo que ve?, ¿para los personajes que nunca saben ni siquiera su historia?, ¿para el dramaturgo que sólo se formula conclusiones después de leer lo que escribe?, ¿para el crítico que cada vez tiene menos autoridad? En mi opinión, la única dirección para mitigar algunas de estas inquietudes, que honestamente no creo que tengan respuesta cabal, consiste en emular al propio Pinter: en escudriñar su apego, fiel y riguroso, a la lógica inmanente del material. *En porfiar en su realismo.*

¹⁰ M. ESSLIN, *op. cit.*, p. 43.

¹¹ Carta de Pinter al director de la primera función alemana de *Landscape*, en enero de 1970.

¹² Pinter entrevistado por Kathleen Tynan, *cf.* M. ESSLIN, *op. cit.*, p. 57.

¹³ A. B. YOUNG, *Financial Times*, citado en A. P. HINCHLIFFE, *op. cit.*, p. 145.

¿Cómo se monta este “realismo”? Si el autor no puede conocer a sus personajes, si no tiene idea de lo que sienten ni de lo que los hace actuar como actúan, ¿cómo se dirige a los actores? ¿Qué queda de la forma convencional de trabajar, siguiendo la psicología del personaje, alimentando con ficción el alma del actor hasta que sus motivaciones coincidan con las de aquél? Trussler, un crítico que no simpatiza mucho con Pinter, me reveló casualmente una vía para salir de esta encrucijada. Según él, los trucos de Pinter se muestran como tales en la medida en que no son experimentados por los personajes. La “ambigüedad” pinteriana les es tan ajena, nos dice, que queda de manifiesto como “meramente mecánica y arbitraria”.¹⁴ Ciertamente el efecto lírico que Pinter produce, su cualidad de ensoñación, proviene de una construcción puntillosamente dramática en los detalles, de una construcción en la que los personajes no son conscientes de la ambigüedad de sus declaraciones, ni de la indeterminación de los eventos, ni de ningún otro de los aspectos que coadyuvan a la creación de esa atmósfera de extrañeza.

Pinter nos dice que el deseo de verificación, por muy comprensible que resulte, no siempre puede satisfacerse. También señala que “cuanto más aguda es una experiencia, menos articulada es su expresión”.¹⁵ Pero el sinsentido que nos invita a desentrañar esa ambigüedad originaria que no se deja contener en una verificación, esa impenetrabilidad de la vida, sólo por momentos se abre paso a la conciencia de los personajes. Para ellos siempre es posible verificar sus declaraciones, en casi todo momento creen conocer la verdad, y la experiencia es perfectamente transparente y expresable.

Una posibilidad, entonces, radicaba en reproducir esta “ceguera” a nivel de los actores. Permítanme un rodeo para aclarar el porqué de la “ceguera” y en qué podía consistir. Empecé a sospechar que lo único que se podía hacer con el “realismo” de Pinter era tomarlo literalmente; que únicamente con significados precisos y motivaciones provisionales podría presentar personajes vivos. En ese caso, además de ceñirme a las indicaciones autorales sobre el lenguaje y personalidad de los personajes, quizá era necesario construirlos desde una perspectiva realista, esto es: asignarles pasado, ubicación social, nacionalidad y todo lo que fuera necesario para dicho tratamiento realista —aun si no estaba indicado o autorizado por el dramaturgo. Llegué a convencerme de que ésta era una manera adecuada, si no es que la única, de articular el dislocamiento de la materia pinteriana, la “desarticulación” constitutiva de una experiencia aguda. Se me ocurrió que para no restar fuerza a las metáforas del dramaturgo

¹⁴ A. P. HINCHLIFFE, *op. cit.*, p. 145.

¹⁵ Nota de Pinter anexa al Programa de mano de la función doble de *The Room y The Dumb Waiter*, 1960.

habría que construir la literalidad sobre la que se levantaban. ¿Qué significa esto? Nadie negaría que el uso del lenguaje y de la anécdota, por parte de Pinter, se organizan como metáforas que nos hablan de desesperanza, del absurdo de plantearse preguntas que jamás encontrarán respuestas, del terror de nuestra realidad, etcétera. Pues bien, para mantener dicho efecto de suspenso y no trastocar la fuerza del efecto global, tal vez sea necesario que los personajes crean estar encontrando respuestas, desconozcan el absurdo en el que están inmersos, crean ser capaces de reconocer su realidad, piensen que el lenguaje se somete a sus designios y consideren que son dueños de su verdades, o lo que es lo mismo: que sus mentiras no los traicionan, y que son “arquitectos de su propio destino...” o por lo menos que crean todo esto en ciertos momentos... los momentos en que pueden posar para un retrato psicológico: perfectamente encarnado, decididamente realista y tal vez de “aniversario de bodas”.

Mi intuición me indicó que, para convertir esta dramaturgia en material escénico, antes era necesario hacerla “tratable”, esto es: hablarle de “tú”, “bajarle los humos”, atemperar el vuelo filosófico y lírico, ahogarla en la materia viva del actor... domesticarla. “Domesticar”, nos dice el diccionario, significa amansar, bajar los humos, moderar la aspereza de carácter. Tal vez, yo añadiría, caracterizar. Este “atemperamiento” significó mi *apuesta de puesta, mi respuesta* a las preguntas planteadas. Equivalió a una violencia, a un ultraje diseñado para reflejar mejor el sinsentido, ofreciéndolo a su destinatario propio. Esta “domesticación” implicó una retirada: las metáforas de Pinter, elaboradas para el público de teatro, deberían llegar a él impolutas, sin la conciencia ni la complicidad de los intermediarios (personajes-actores y en cierto sentido también la dirección se comprometerían a hacerse a un lado). Aposté a que la mejor manera de reproducir el impulso pinteriano consistía, *prima facie*, en perderlo; que era necesario, durante el montaje, restaurar aquella realidad primigenia (lo que sucede en la calle si nos atenemos a la metáfora del accidente) con toda su carga de ingenuidad y soberbia, con toda su humana ceguera, y que el efecto global surgiría de la propia estructuración de la obra, pero como eso: como un efecto, como una impresión clara pero inmanente a la experiencia de observación, exclusiva del observador sensible.

Si todas estas consideraciones no hubieran sido suficientes, que sí lo fueron, de todos modos mi intuición me indicaba lo siguiente: aun si Pinter diera cabida a personajes más simbólicos, aun si sus protagonistas pudieran tener plena conciencia de la calidad de ensoñación de su realidad, ¿qué sentido tendría toda esta lucidez si ninguno de ellos es un filósofo? Y si acaso pudiera ser un pensador profundo, ¿no perderíamos demasiado con ello?, ¿cuántos buenos dramas tienen a un filósofo como protagonista?, ¿para qué un escéptico en escena? Tal vez la única manera que tengamos de estar vivos, quiero decir, lo

suficientemente vivos como para ser personajes teatrales, radique en nuestra ceguera, en el hecho de que sólo esporádicamente vislumbramos las grandes verdades de nuestra condición y que, cuando lo hacemos, solemos estar guiados por nuestra intuición y protegidos por nuestra vehemencia. Por supuesto, en ningún momento perdí de vista el peligro de esta opción. Es muy frágil la línea que separa, por un lado, “la minuciosa articulación de una desarticulación”,¹⁶ y por la otra, el suplantamiento, la introducción contrabandeada de una articulación ajena, la reinstauración de una coherencia que traicionaría el estilo y el aliento de Pinter. ¿Cómo conjurar este peligro? En primer lugar, velando porque la literalidad que se pretende construir sea intensa, porque sea sólido el cimiento sobre el que se elevarían las metáforas: se manejaría un realismo detallado. En segundo lugar, recalcando el sentido multivalente de la realidad. El mundo de Pinter, poblado de gente inhibida y pedestre, se nos antoja grotesco y cómico; desde otra perspectiva, estas personas mueven a la piedad y hasta cobran dimensiones trágicas. Este tipo de ambivalencia, producto de la pluma del autor, apunta a un aspecto propio de la realidad: su multivalencia, su polisemia. De este modo, aunque nos abstuviéramos de producir directamente el efecto de extrañeza que emana del contraste, podríamos cuidar de su eventual riqueza creando tantas facetas de la realidad como fuera posible. En tercer término, la literalidad por construir tendría que estar fuertemente asociada a la implantación de contenidos inconscientes en las actuaciones, pues sólo partiendo de una densidad semejante no perderían riqueza las realidades fragmentadas.

El realismo intenso, denso y múltiple que necesitábamos parecía depender, casi por completo, de la técnicas de actuación que se implementasen. En otras palabras, al inclinarme por “domar” la dramaturgia (desembravecirla, reza también el diccionario), era menester desplazar la “bravura” a la energía actoral. Para ello acudí a una técnica de corte naturalista, esto es, aquella que parte de la personalidad del actor y lo pone en circunstancia, en lugar de proceder conforme al realismo, el cual pone el énfasis en el carácter del personaje. Es difícil extraer de la obra un perfil psicológico para una caracterización convencional, pero si se adopta una técnica naturalista se puede recurrir a las propias limitaciones del actor, a la ingenuidad esencial de su autoconocimiento, exigiendo un ejercicio puntilloso de la “creencia” stanislavskiana y, así, jugar con todas las posibilidades anecdóticas de la obra —con todas las extrañezas concretas (nunca globales)— y con los absurdos pequeños a partir de la vida del propio actor. La obra podría apoyarse, en suma, en la amnesia característica de este estilo actoral, que en mucho reproduce el extravío de la vida real. En ella casi

¹⁶ Cf. *supra* p. 199.

todos creemos saber cuándo mentimos y casi siempre pensamos que podemos recordar; cuando estas certezas se debilitan no nos movemos con la misma seguridad. Siguiendo este modelo en casi todo momento, los personajes crearían poseer la verdad y contar con una memoria confiable. Esto, obviamente, no los comprometería con la veracidad, pero rara vez se manejarían en la indeterminación sobre aquello que es cierto. Tampoco serían dueños de su inconsecuencia: a veces engañarían con toda mala fe, pero en otras ocasiones serían los primeros engatusados por sus mentiras. Como sucede con la mayoría de las personas sólo podrían percibir el carácter extraño de algunas situaciones a manera de vislumbraimientos no formulables; el resto del tiempo todo debería parecerles tan firme y comprensible como aparentemente lo es para los transeúntes involucrados en la escena de la calle.

En Pinter es imposible dar con la línea anecdótica para un tratamiento realista de la progresión dramática, pero si se fragmenta la obra en tantos trozos como sentidos e interpretaciones se puedan encontrar, es factible trabajar colocándose al interior de la hermenéutica de un solo fragmento, ateniéndose a una sola versión "genuina" de la realidad: la relativa a esa posición.

La dirección de la obra se basó en mi intuición, muy a la manera como el propio Pinter confiesa que lo hace. Según él, su interés siempre ha sido buscar las caras invisibles de sus personajes, dejándolos en libertad para que se manifiesten según sus propias limitaciones: los convoco, nos dice, y luego los observo con detenimiento. Su esfuerzo se encamina, fundamentalmente, a no traicionar la tensión entre la forma desarticulada y espontánea en la que ellos se comportan, y su propia determinación autoral de encontrar la estructura de este material.¹⁷ Mi idea consistió en recrear una tensión equivalente: evitando a toda costa la prevalencia de una de las posibles interpretaciones, yo intenté construir personajes resueltamente vivos, es decir, gobernados por el desconocimiento de sus verdaderas motivaciones, marcados por la ceguera de las paradojas que producen, signados por la ingenua convicción con la que defienden sus mundos incompatibles y, en particular, por la naturalidad y facilidad con la que se tragan, sin darse cuenta, tanto misterio. En una segunda etapa me orienté hacia la sustracción de estamentos, evitando el colapso de uno en otro o su eventual fusión, hasta volver a la obra tal y como fue escrita por Harold Pinter.

Creo que mi intuición fue correcta, pues cuando examiné el "realismo" de Pinter por inquietudes más de carácter filosófico que dramático desembobqué, tal como se requiere para emprender un montaje teatral, en una serie de genuinas preocupaciones técnicas. Dichas cuestiones se resolvieron en el dise-

¹⁷ M. ESSLIN, *op. cit.*, p. 49.

ño de ejercicios varios, de entre los cuales mencionaré sólo dos, por razones casi jocosas.

En aras de la multiplicidad de lecturas que originan el efecto paradójico, reescribí algunas escenas, en las que se explicitaban los subtextos según la interpretación adoptada. La primera escena, por ejemplo, la manejamos bajo cuatro diferentes supuestos: a) Kate verdaderamente no se acuerda de si mantuvo con Anna una relación homosexual y está atormentada por la incertidumbre; b) Kate nunca tuvo que ver sexualmente con Anna y lo sabe, y c) Kate sí tuvo que ver con Anna y lo sabe. En los tres casos anteriores Deeley lo sospecha, pero no lo sabe a ciencia cierta, y está terriblemente celoso.

A continuación presento un fragmento de la primera escena en su versión original.

DEELEY: ¿Era tu mejor amiga?

KATE: ¿Qué quiere decir eso?

DEELEY: ¿Qué quiere decir qué?

KATE: La palabra amiga... Cuando miras hacia atrás... Todo ese tiempo.

DEELEY: ¿No puedes recordar lo que sentías? (*Pausa.*)

KATE: Ha pasado mucho tiempo.

DEELEY: Pero te acuerdas de ella. Ella se acuerda de ti. Si no ¿por qué vendría esta noche?

KATE: Supongo que porque me recuerda.

En la reescritura de la misma escena que presento a continuación, dejé intactos los parlamentos de Deeley, y no advertimos de ello al actor. De esta manera, además de las asunciones establecidas, el primer ejercicio recogió la sorpresa de Luis Rábago ante las respuesta inéditas de la actriz.

La escena modificada dice así:

DEELEY: ¿Era tu mejor amiga?

KATE: ¿Qué quiere decir puta?

DEELEY: ¿Qué quiere decir qué?

KATE: La palabra amiga... Cuando crees que hemos sido putas... A mí ya no me importa.

DEELEY: ¿No puedes recordar lo que sentías? (*Pausa.*)

KATE: Eres un estúpido.

DEELEY: Pero te acuerdas de ella. Ella se acuerda de ti. Si no ¿por qué vendría esta noche?

KATE: Para cogerme sabrosísimo.

La idea era acumular cuantas vivencias (“vividuras”, según el léxico de Héctor Mendoza) fueran posibles y, posteriormente, sustraerlas hasta quedarse

con el texto y las intenciones originales —emular el trabajo de sustracción que Pinter realiza en su elaboración dramática. Tuvieron lugar, sin embargo, dos sucesos bastante curiosos. Conforme avanzábamos en el experimento me fui dando cuenta de que el tono melodramático funcionaba excelentemente cuando se explicitan los subtextos. De ahí me surgió la idea, que con toda generosidad ofrezco a los especialistas, de que el melodrama es un instrumento muy conveniente para penetrar el inconsciente u, opción más que legítima, el inconsciente es melodramático.

Nos ocurrió también algo muy peculiar. Las reescrituras nos empezaron a seducir. Algunas con mayor fortuna que otras que demandaban mayor elaboración, pero el Pinter trastocado que estaba yo dando a luz parecía resultar delicioso. Ni tardos, aunque sí perezosos, los actores intentaron convencerme de quedarnos con una de mis versiones y acometer el montaje (empresa equivalente al asesinato teatral de Pinter). A mí, les confieso, la proposición me halagaba, pero el proyecto me daba demasiado miedo y vergüenza. Finalmente me negué, por fortuna, pues empezó a suceder algo no menos notable: poco a poco se me dificultaba más la modificación, el texto original se resistía a dejarse desplazar imponiéndose como la única opción adecuada. Me asusté: Pinter parecía estar leyendo el pensamiento, ¿o tal vez, tuve una súbita iluminación, por fin estaba yo “cayendo” en la obra? Afortunadamente esta certeza, que tanto decía de mi ineptitud, se acompañó de otra revelación: el ritmo de Pinter. De pronto ya no era necesario volverlo melodrama, sino escucharlo bien. Y para escuchar a Pinter se necesita doctorarse en la materia de pausas y silencios.

El teatro de Pinter no es un teatro de la no comunicación: lo que está en juego no es el fracaso de la comunicación interpersonal, mucho menos la imposibilidad de comunicación. De lo que nos habla es de la dificultad de comunicación explícita:

Pienso, dice el dramaturgo, que los hombres nos comunicamos demasiado bien en nuestros silencios, en lo que no decimos... y que lo que ocurre es la evasión continua, los desesperados intentos de ponerse en guardia para mantener nuestro ser íntimo para nosotros mismos. La comunicación es demasiado alarmante. Entrar en la vida de otro es demasiado aterrador. Mostrar a otros la pobreza de nuestro interior es una posibilidad demasiado temible.¹⁸

¹⁸ Discurso de Harold Pinter pronunciado en Bristol para el Séptimo Festival Nacional de Drama Estudiantil, en *Sunday Times*. Londres, 4 de marzo de 1962, citado por M. ESSLIN, *op. cit.*, p. 51.

Por ello muchas veces optamos por callarnos. Pero el silencio no se implanta inocentemente en lugar del habla porque

[...] hay dos tipos de silencios —nos previene Pinter. Uno es el silencio en que ninguna palabra es dicha; otro silencio es aquel en que tal vez se utiliza un torrente de lenguaje. Este discurso nos habla de otro lenguaje encerrado por debajo de él. Ese otro lenguaje es su continua referencia. El lenguaje que escuchamos es como una indicación de lo que no oímos: es una evasión necesaria, una pantalla violenta, tímida, angustiada o burlona que mantiene al otro en su lugar. Cuando el verdadero silencio cae todavía escuchamos algunos ecos, pero estamos más próximos a la desnudez. Se puede considerar que el discurso es una constante estrategia para cubrir la desnudez.¹⁹

A tono con la adopción estilística, pedí a los actores que intentaran convertir lo hablado, o casi todo lo hablado, en ese tipo de silencio que es también pantalla, verborrea, ocultamiento.

Pero también fue menester que la gramática de dicho lenguaje les fuera ajena: era importante tender hacia el desconocimiento, construir las amnesias pertinentes; no saber por qué se dice algo, creyendo al mismo tiempo que sí se sabe, pero tener la urgencia correspondiente: no poder no decirlo. Los silencios, por su parte, siempre estarían en lugar de algo que se podría decir, pero que no se dice; la amnesia correspondiente versaría sobre las razones por las que no se dice lo que se calla.

Así, más que buscar la motivación de cada palabra, se impuso la búsqueda de la motivación de cada silencio, para llenarlo de pensamientos perfectamente concretos, hasta crear una especie de subtexto de las pausas y silencios. Dicho libreto consistió en los contenidos de pensamiento para cada pausa marcada por el autor. Hice un libreto distinto para cada actor y nos cuidamos muy bien de que fuesen intransferibles. Por ejemplo, hacia el final del primer acto, Deeley comenta sobre la función de cine en la que conoció a Kate, su mujer. Intempestivamente, Anna, la visita y aparente rival, hace un comentario con el que insinúa que ella también vio la película y que Robert Newton, el actor que según Deeley selló su unión con Kate, no era el único que se había desempeñado con encomiable maestría:

(Pausa.)

ANNA: F. J. McCormick también estaba muy bien.

DEELEY: Ya sé que F. J. McCormick también estaba muy bien, pero

¹⁹ *Loc. cit.*

no fue él quien nos unió. ¡No se haga la chistosa! (Pausa.) ¿O sea que usted también vio la película?

ANNA: Sí.

DEELEY: ¡¿Cuándo?!

ANNA: Hace mucho.

DEELEY: ¡Cuándo?

ANA: No sé...

DEELEY: ¡No la vio!

ANNA: ¡Sí!, ¡sí la vi!

DEELEY: ¡Y se acuerda?

ANNA: ¡Sí!

(Pausa.)

Ahora les ofrezco un fragmento de los pensamientos que escribí para la última pausa.

Para Deeley: “¡Hija de su chingada madre! ¿será verdad? ¡No!, está inventando... aunque a lo mejor... la vieron casi todos... pero no pudo haber representado lo mismo. Por eso no supo de Robert Newton. Pero bueno, la vio. Pero lo dice por fregar. ¡Para qué le fui a contar! ¡Pero Kate sí sabe lo que significó! No... ¡qué va!, tan pendeja...”

Para Anna: “¿La vi? ¡No sé!, ¡qué importa!, ¡qué gustazazo!, ¡qué madrazo te metí! Y debo haberla visto, si no, de dónde saqué lo de McCormick. Qué curiosa es la memoria. Ay, claro que la viste, Annita... en todo caso no me dudes... no me echés de cabeza”.

Creo que esto es suficiente para mostrar lo laborioso que resultó la empresa. Pese a ello, este libreto sólo se utilizó en dos ensayos. Los actores se resistieron a seguir con él: les estorbaba, los encorsetaba excesivamente. Abandonamos este camino. Tuvo la virtud de marcar un ritmo que, para mi fortuna, ya no pudo ser completamente desvirtuado por los actores; pero debo reconocer que la aplicación del libreto era un error de mi parte porque eclipsaba la posibilidad de un estímulo fresco: creo que los actores acertaron cuando se negaron a asumirlo. Dejamos de lado el libreto de pausas.

Hubo otro tipo de ejercicios menos conspicuos y más fértiles; pero cada vez más, desde el hacer menos —metodología pinteriana de sustracción—, busqué implantar seres vivos en la extravagante situación que nos ofrece el dramaturgo.

Fue ésta la técnica que concebí para “restaurar” escénicamente aquella realidad primigenia que Pinter observa entre horrorizado y arrobado. ¿Se logró? Lo ignoro. Sí sé, sin embargo, cuestiones como las siguientes: al privilegiar el cuestionamiento filosófico sobre otras opciones igualmente presentes en la dramaturgia de Pinter, debilité ciertos aspectos cruciales. La parte del horror

que surge del absurdo de las situaciones, sin dejar de lado su traza cómica, me parece que quedó bien perfilada en mi puesta. A ello contribuyó una cierta proclividad personal por lo lúdico, el interés temático que he señalado, un rechazo a la solemnidad concomitante de los temas serios, y una traducción de la que fui cómplice, instigadora y beneficiaria, la cual estuvo marcada por un acento decididamente coloquial.

Pero habitan otros alientos en la obra de Pinter, temas casi pánicos, que fueron penosamente minimizados. Me refiero a la lucha sin cuartel por el poder, a la violencia subterránea de la que se nutren todas las acciones, a la inminencia de la intrusión y el despojo (a la obsesión por la seguridad del cuarto: por el claustro materno) y al viso grotesco de personajes más dignos de repudio que de simpatía.

De este modo, la desenfadada traducción de Adriana Sandoval y algunas modificaciones de texto que me atreví a incorporar, respetaron el colorido y la fuerza de los giros lingüísticos originales pero perdieron, en su transmutación escénica, algo de su cualidad de armas de dominación y vigilancia. Lamento que muchos de los matices de vocabulario malograrán su encomienda de desnudar hasta el tuétano. Lo mismo sucedió con la memoria: *Viejos tiempos* es una obra que se organiza en torno a una batalla, al combate por la posesión de un cuarto y de una muchacha, y tal batalla se desarrolla mediante escaramuzas de recuerdos: el ganador es aquel que exhibe mejor memoria. Debo reconocer, dolida, que en ciertos momentos la lid perdió temple y el material quedó patéticamente reducido a malabarismos nemotécnicos.

Por supuesto que los debilitamientos señalados son la obligada contraparte de una opción, el resultado de mis preferencias, la concretización de mi lectura... Pero algo de ello también es imputable a mi inexperiencia y a la particular composición de mi elenco. Sobre lo primero sólo haré un señalamiento (hace ya tiempo que dejé la tendencia contumaz al suicidio), y tiene que ver con lo siguiente: una pantalla de video bajaba copando totalmente la visibilidad de uno de los lados de la sala (hablo de *El Granero*). En ella se proyectaba, en transmisión directa, lo que ocurría en escena tal como lo veía un espectador colocado en el lado opuesto. La pantalla bajaba sólo en dos escenas, pero en una de ellas sustituí parte de la secuencia por material previamente grabado. No había audio: el sonido era la voz de los actores. A algunos compañeros directores el efecto les fascinó; yo me mantuve embelesada con mi complicadísimo juego hasta la última función; los actores la objetaron y luego la aceptaron sin comprender ni lo uno ni lo otro; la crítica dijo que era una novatada; los espectadores a quienes la suerte colocaba tras ella solían rehuir-la, aquellos otros que sólo la veían cubrir a los incautos no regresaron, como yo había supuesto que lo harían, aguijoneados por la curiosidad... y la idea que

me movió a utilizarla sigue siendo genial.

Se trataba de un símil materializado: así como Pinter nos vuelve opaca la aparente transparencia del lenguaje, así como violenta el sentido de lo verdadero y revienta los retruécanos de la memoria, la pantalla literalmente cristalizaba el aire, hacía tangible la no neutralidad del medio con el que se comunican las imágenes (demostraba que ni siquiera el teatro se puede ver “con los propios ojos”), hacía patente la parcialidad inducida por el punto de vista —no todos tenían la fortuna de pasar por la experiencia— y jugaba perversamente con los binomios realidad-virtualidad y presente-pasado (las partes grabadas no correspondían del todo a lo que estaba sucediendo en escena).

Al sustituir la imagen que debería proyectarse por otra previamente grabada, mi intención era ilustrar la confusión de identidades entre las dos muchachas sugerida por Pinter: en el material grabado intercambian posiciones. Otra confesión: en mi afán por practicar la argucia también salí engatusada: la doble inversión de la imagen restituía el original. De este modo, casi todo lo grabado era idéntico a lo real... casi. En rigor no sé si mi pantalla representó un atropello al público, una novatada o un acierto. La disfruté enormemente y me inclino a pensar que fue un acierto.

Respecto a mi elenco diré que hubo problemas, como siempre, pero que uno de ellos sí fue grave y tuvo que ver, por qué no decirlo, con la inmadurez de mis dos actrices (muy más de todos modos), y la bellaquería del actor (ya no tan mío). El tono ligero, casi liviano, que quise imprimir a la obra como parte de mi apuesta, muy poco a poquito empezó a deslizarse hacia la superficialidad y el guiño. Ello se debió a un plan errático capitaneado por el actor y consentido por la crasa inexperiencia de las dos muchachas. Afortunadamente, este proceso, que una vez desencadenado en temporada es difícil controlar, no culminó en una catástrofe gracias a que el trabajo previo, especialmente sobre el ritmo, había sido cuidadosamente decantado. Como me lo hizo notar Ludwik Margules, los actores ya habían hipotecado su inconsciente en mi visión.

Mi *Hace tiempo* resultó en un Pinter de dos tonos. El segundo acto se conservó más sombrío, más lírico y quizá más cercano al espíritu del autor. Pero estoy convencida de que el primero, amén de sufrir y resarcirse de todos nuestros devaneos, también proyectó una lectura de Pinter legítima e interesante. Lo único que lamentaría, quizás, sería el quiebre de tono, y el que la experiencia haya durado tan poco.

Johannes Bobrowski (1917-1965)

Elisabeth SIEFER

Universidad Nacional Autónoma de México

Hijo de un ferroviario, Johannes Bobrowski nació en Tilsit y pasó su infancia en Memel, ciudades del norte de Prusia Oriental, si bien de 1924 a 1939 fueron territorio autónomo de Lituania. Pasó largas temporadas en la granja de sus abuelos, a orillas de un pequeño río. Ya antes del bachillerato había tomado clases de órgano y de armonía; en la Universidad de Berlín inició estudios de Historia del Arte. A los veintidós años fue reclutado y sufrió la Segunda Guerra Mundial como soldado, agregándose a ello cuatro años más como prisionero de los rusos, periodo durante el cual trabajó en una mina de carbón. Desde 1950 hasta su muerte vivió en Berlín Oriental, dedicado a actividades editoriales.

Los comienzos de su poesía datan de los años de la guerra, luego siguió un intervalo de silencio largo. En 1957 aparecieron por primera vez poemas suyos en la revista *Sinn und Form* de Peter Huchel. El primer tomo de poesía, *Sarmatische Zeit (Tiempo de Sarmacia)*, se publicó en 1961, primero en la República Federal Alemana, después en Berlín Oriental. En 1962 siguió *Schattenland Ströme (País de sombras Grandes Ríos)*, y en 1967 (póstumo) el libro *Wetterzeichen (Marcas de tiempo)*.

Bobrowski publicó también dos novelas, *Levins Mühle (1964)* y *Litauische Claviere (1966, póstumo)*, así como libros de cuentos: *Boehlendorf und andere Erzählungen (1965)* y *Mäusefest und andere Erzählungen (1965)*.

Su poesía es un canto a las tierras del Este —grandes llanuras, ríos y bosques, las antiguas aldeas— y a su gente. Es decir, el territorio ocupado por alemanes, rusos, lituanos, polacos, judíos, y gitanos, entre el Vistula y el Volga, entre Memel, el Báltico y el Mar Negro. Los esfuerzos literarios de Bobrowski tendieron a un acercamiento espiritual entre todos esos pueblos de la Europa Oriental, en donde la historia y el presente están marcados por intereses comunes, por culpas y responsabilidades, así como por la imposición de lenguas. La poesía busca recuperar lo perdido (el país de Sarmacia) y establecer contactos con los grandes de la cultura. Hay resonancias de canciones populares bálticas, de mitos y leyendas. El ritmo de estos versos es pausado y recuerda a Klopstock

y a Hölderlin. Hay una extrañeza en el tono de estos versos, a veces fragmentados, una mezcla de interrogación y sugestión. Es el lector quien, siguiendo las huellas, debe encontrarles un sentido.

En la traducción he buscado hacer eco a ese tono grave del autor que es poco conocido en el mundo hispánico. Sin embargo, junto a Paul Celan, Günter Eich, Erich Arendt e Ingeborg Bachmann, fue una figura central de la poesía alemana de nuestro siglo.

Blaue Ente, oftmals tauchst du
mit deinem Schnabel in das Wasser,
oftmals kühlst du dich in den Fluten.
Geh und hole mir meine Tränen
aus der Tiefe der klaren Flut.

Pato azul, a menudo sumerges
tu pico en el agua,
a menudo te refrescas en la marea,
vete y tráeme mis lágrimas
de las profundidades de agua clara.

Kalewala

Kalewala

Anruf

Wilna, Eiche
du —
meine Birke,
Nowgorod —
einst in Wäldern aufflog
meiner Frühlinge Schrei, meiner Tage
Schritt erscholl überm Fluß.

Ach, es ist der helle
Glanz, das Sommergestirn,
fortgeschenkt, am Feuer
hockt der Märchenerzähler,
die nachklang ihm lauschten,
die Jungen
zogen davon.

Einsam wird er singen:
Über die Steppe

Llamado

Vilna, roble
tú —
mi abedul
Novgorod —
un día se levantó
el grito de mis primaveras, el paso
de mis días resonaba
sobre el río.

Ay, es el brillo
claro, los astros del verano,
regalados, junto al fuego
está, en cuchillas, el
narrador de cuentos,
los que le escuchaban noches enteras,
los jóvenes,
se han ido.

Solitario va a cantar:
sobre la estepa

fahren Wölfe, der Jäger
 fand ein gelbes Gestein,
 aufbrannt' es im Mondlicht. —

van los lobos, el cazador
 encontró unas piedras amarillas,
 ardían en la luz de la luna. —

Heiliges schwimmt,
 ein Fisch,
 durch die alten Täler, die waldigen
 Täler noch, der Väter
 Rede tönt noch herauf:
 Heiß willkommen die Fremden.
 Du wirst ein Fremder sein. Bald.

Algo sagrado flota,
 un pez,
 por los antiguos valles, los valles
 aún boscosos, aún resuena
 la palabra de los antepasados:
 dale la bienvenida al forastero.
 Va a ser un forastero. Pronto.

Sarmatische Zeit

J. S. Bach

Unbequemer Mann,
 Stadtpfeifergemüt, mit Degen
 wie mit Neigung zum Sentiment
 (praktikabel, versteht sich),
 einer Kinderfreude
 an plätschernden Wassern, stetig
 wirkendem Gang der Flüsse;
 so sind der kahle Jordan
 und der von Himmeln trächtige
 Euphrat ihm
 freundlich.

J. S. Bach

Hombre incómodo,
 carácter de músico de banda
 municipal, con daga
 y con una inclinación hacia
 el sentimiento
 (practicable, por supuesto),
 de un goce de niño
 con aguas que murmuran, con el
 continuo provocador movimiento
 de los ríos;
 así el calvo Jordán
 y el Eufrates preñado de cielos
 le son complacientes.

Daß er die Meerbucht sah —
 einen dort, der herging
 hinter Feuern unsichtbar,
 der die Planeten rief
 mit einer alten Qual, —

Que haya visto la bahía del mar —
 a alguien allí que deambulaba
 invisible tras los fuegos,
 que llamaba a los planetas
 con una pena ancestral, —

manchmal
 im blitzenden Köthener Spiel,
 im Bürgerprunk

a veces
 en el brillante tocar de Köthen,
 en el esplendor burgués

der Leipziger Jahre
taucht das herauf. Zum Ende
hat er des Pfingstgeists Sausen
nicht mehr gehört mit Trompete
oder Posaune (auf 16 Fuß).

Flöten gehn ihm voraus,
als er müdegeschrieben
tritt vor sein altertümliches Haus,
den fliegenden Wind
spürt, die Erde
nicht mehr erkennt.

Wetterzeichen

Gedenkblatt

Jahre,
Spinnenfäden,
die großen Spinnen, Jahre —
es sind die Zigeuner gezogen
mit Pferden den Lehmfad.

Der alte Zigahn
kam mit der Peitsche, die Frauen
standen im Hoftor, redend,
in aufgebogenen Armen
die Handvoll Glück.

Später blieben sie aus.
Da kamen die Würger mit bleiernen
Augen. Einmal, die Alte
oben im Dach
hat den Entschwundenen nachgefragt.

de los años de Leipzig,
emerge aquello. Al final
ya no escuchó el silbido
del espíritu de Pentecostés
con trompeta
o con trombón de barras (en 16 pies).

Las flautas le anteceden
cuando, cansado de escribir,
sale de su vetusta casa,
siente el viento volador
y ya no reconoce
la tierra.

Nota: la segunda estrofa se refiere a la estancia de Bach en casa de Buxtehude, en Lübeck.

Hoja conmemorativa

Años,
hilos de araña,
las grandes arañas, años —
los gitanos han pasado
con caballo por el sendero de lodo.

El viejo cingaro
vino con el fute, las mujeres
estaban paradas junto
al portal, hablando,
en los brazos doblados
el manajo de suerte.

Más tarde ya no vinieron.
Entonces los estranguladores
llegaron con ojos
de plomo. Una vez, la anciana
arriba en la buhardilla
ha preguntado por los desaparecidos.

Hör den Regen strömen
über den Hang, sie gehn,
die keiner mehr sieht,
auf dem alten Lehm-
pfad, eingehüllt in die stäubenden
Wasser, Windkronen der Fremde
über dem Schwarzhaar,
leicht.

Schattenland Ströme

Sprache

Der Baum
größer als die Nacht
mit dem Atem der Talseen
mit dem Geflüster über
der Stille

Die Steine
unter dem Fuß
die leuchtenden Adern
lange im Staub
für ewig

Sprache
abgehetzt
mit dem müden Mund
auf dem endlosen Weg
zum Hause des Nachbarn

Wetterzeichen

Vogelnest

Mein Himmel
wechselt mit deinem,
auch meine Taube

Oye caer la lluvia
sobre la ladera, ellos caminan,
los que ya nadie ve,
sobre el viejo sendero de lodo,
envueltos van en las aguas
polvorientas, las coronas de viento
extranjero sobre el
cabello negro, pasan
ligeros.

Lenguaje

El árbol
más grande que la noche
con el hálito de las lagunas del valle
con el cuchicheo encima del
silencio

Las piedras
debajo del pie
las luminosas arterias
en el polvo por largo tiempo
para siempre

Lenguaje
ajetreado
con la boca fatigada
en el camino sin fin
hacia la casa del vecino

Nido de pájaro

Mi cielo
se cambia con el tuyo,
también mi paloma

jetzt
überfliegt die deine,
ich seh zwei Schatten
fallen
im Haferfeld

Wir vertauschen
unsere Augen,
wir finden
ein Lager:
Regen,
wir sagen
wie eine Geschichte
die halben Sätze
Grün,
ich hör:

Zu meiner Braue
hinauf
mit Vogelreden
dein Mund
trägt Federn und Zweige.

ahora
sobrevuela la tuya,
veo caer
dos sombras
en el campo de avena.

Intercambiamos
nuestros ojos,
encontramos
un lecho:
lluvia,
decimos
como un cuento
las frases a medias,
verdes,
escucho:

Hacia mi ceja
hacia arriba
con parloteo de pájaro
tu boca
trae plumas y ramas.

Wetterzeichen

Mobile von Calder

Weißes Metall
in der Luft
gehalten von Nebeln
weiß
eine Bewegung
wir geben ihr Flügel

Dein Mund
hat sich geöffnet als eine Rose
an deiner Schläfe
blättert Laub

MóBILE de Calder

Metal blanco
en el aire
mantenido por neblinas
blancas
un movimiento
le damos alas

Tu boca
se abrió cual rosa
de tu sien
caen hojas

Wetterzeichen

Russische Lieder

Maryna
 von einem Turm
 über die Landschaft der Felsen hinab
 singend, drei Flüsse
 unter den Füßen ihr, aber
 Nacht und des Winds
 Schatten im Flug.

Schöne Geliebte,
 mein Baum,
 dir im Gezweig
 hoch mit offener Schläfe
 gegen den Mond
 schlaf ich, begraben
 in meine Flügel.

Schlaf ich —
 du reichst mir ein Salzkorn,
 geschöpft im unbefahrenen
 Meer, ich geb dir wieder
 einen Tropfen Regen
 aus dem Lande,
 wo keiner weint.

Canciones rusas

Maryna
 cantando desde
 una torre sobre el
 paisaje de rocas
 hacia abajo, tres ríos
 bajo sus pies, mas
 la noche vuela, y la sombra
 del viento.

Amada bella,
 mi árbol,
 duermo en tu ramaje
 arriba, la sien abierta
 hacia la luna, sepultado
 en mis alas.

Duermo —
 tú me das un grano de sal
 recogido del mar virgen, y yo
 te devuelvo
 una gota de lluvia
 del país
 en donde nadie llora.

Schattenland Ströme

Noticia sobre el “Proyecto Shakespeare”

María Enriqueta GONZÁLEZ PADILLA
Universidad Nacional Autónoma de México

A partir de 1978 ha venido funcionando en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM el “Proyecto Shakespeare”, que, en colaboración con la Coordinación de Humanidades, se propone la traducción comentada y la publicación gradual de la obra del dramaturgo inglés.

Dado que al crearse el Proyecto no existía ninguna obra de Shakespeare editada por la Universidad Nacional, y que las traducciones de éste que se encuentran en librerías y bibliotecas son anticuadas o deficientes, se impuso la necesidad de actualizar el conocimiento y difusión de este autor por medio de ediciones críticas, precedidas de prólogos y acompañadas de notas que fueran de interés tanto para los eruditos como para el público en general. Se juzgó que el vehículo más adecuado de difusión sería la Colección Nuestros clásicos de la UNAM, y en junta de la Comisión Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, celebrada el 14 de noviembre de 1980, se acordó dar el apoyo necesario para que las traducciones de las obras en volúmenes sucesivos se publicaran en dicha colección.

Como impulsora del Proyecto, lo contemplo como un esfuerzo por incrementar la participación tanto de profesores y especialistas en traducción como de estudiantes, en planes concretos de investigación y labores editoriales, así como de difusión de los materiales publicados, lo cual coincide plenamente con la vocación de nuestra Facultad tanto en el nivel de Licenciatura como en el de Posgrado. Por lo tanto, las condiciones para la preparación de un volumen son las siguientes:

1. La formación de un equipo de maestros y/o alumnos de Posgrado que estén dispuestos a colaborar en el desarrollo íntegro de una fase del Proyecto o en la totalidad de éste. Los miembros del equipo deben ser absolutamente bilingües y tener experiencia en el arte y ciencia de traducir.

2. La localización y adquisición de las mejores fuentes bibliográficas, tanto directas como de referencia. En cuanto a las primeras, el texto oficial es *The Complete Works of Shakespeare*, de la Oxford University Press, pero se utili-

zan también todas las ediciones anotadas posibles: *New Cambridge, Arden, New Penguin, New Swan, Alexander, etcétera*.

En cuanto a las segundas, además de glosarios y diccionarios, la crítica en inglés, tanto británica como norteamericana, ofrece un amplísimo campo por lo que toca a libros y revistas especializadas, y no se desdeñan las traducciones y estudios aparecidos en otras lenguas y países. Las versiones al francés y al italiano, por ejemplo, cuyo léxico y sintaxis son más semejantes al español que los del inglés, a menudo sugieren al traductor posibilidades para solucionar los arduos problemas que surgen en su trabajo, por lo cual es conveniente tenerlas a la vista.

3. La elaboración de ficheros con miras a la redacción de prólogos y notas. El prólogo de una obra (entre treinta y cincuenta cuartillas) debe ser una presentación suficiente de la misma, donde se señalen sus fuentes, temas, estructura, caracterización, estilo y otros datos que puedan iluminar su lectura y su puesta en escena, y que, de ser posible, den cuenta de su grado de penetración en nuestro ambiente.

Tanto en el prólogo como en la preparación de las notas, el trabajo en equipo de un seminario puede rendir resultados óptimos.

4. El análisis exhaustivo de cada fragmento del texto original con miras a su comprensión en todos los niveles antes de proceder a su traducción.

5. El trabajo mismo de la traducción, cuyo texto definitivo se refina y enriquece con los hallazgos de cada miembro del equipo, a fin de obtener mayor fidelidad, naturalidad y eufonía. La presencia de un actor con oído y sensibilidad dramáticas puede ser muy provechosa. La lectura en voz alta una y otra vez es indispensable.

6. La preparación esmerada del texto para su presentación a la Comisión Editorial que deba aprobar su publicación.

7. El cuidado de la edición, sobre todo en lo que concierne a la corrección de pruebas de imprenta y a la búsqueda de material iconográfico para ilustrar el volumen.

8. Una vez publicado el volumen, promover la recepción del mismo mediante su presentación y distribución en círculos de futuros lectores: maestros, artistas, estudiantes, productores de teatro, críticos y público en general, ya sea directamente o por medio de programas de radio y televisión, reseñas de periódicos y revistas, etcétera.

9. La puesta en escena de la traducción, cuyo éxito, bueno o malo, es uno de los criterios para juzgar su excelencia o deficiencia definitiva.

10. La supervisión general del Proyecto para que éste conserve uniformidad y altura en sus distintos volúmenes y para que el esfuerzo no desfallezca hasta cumplir la totalidad de su objetivo.

Obvio es señalar las ventajas académicas y didácticas de estas labores en todas sus fases, ya que ofrecen a quienes participan en ellas ocasión no sólo de adentrarse en la obra del autor o en uno de sus aspectos de manera total, sino de estar en contacto con la experiencia viva que supone la preparación de un libro y las consecuencias que de ello se derivan.

En los años que lleva de funcionar el Proyecto, aunque las circunstancias de su instrumentación y desarrollo han sido difíciles, se han publicado nueve obras y algunas más están en preparación. Las que se han publicado se distribuyen en seis volúmenes, como sigue:

1. *Tres dramas históricos de William Shakespeare*, versión rítmica, prólogo y notas de María Enriqueta González Padilla. México, UNAM, 1980, 505 pp., vol. 55. Col. Nuestros clásicos. Incluye *Ricardo II*, *Enrique IV*, 1a. parte, y *Enrique IV*, 2a parte, que constituyen una trilogía y como tal se comentan por la prologuista, ya que la perspectiva dramática se ilumina así considerablemente. La traducción es en verso libre y prosa. Se imprimieron ocho mil ejemplares, y el volumen fue presentado por televisión en un programa de la Dirección General de Publicaciones de la Universidad y fue objeto de lectura en voz alta y análisis por la compañía estudiantil del maestro José Luis Ibáñez en el auditorio del Instituto Anglo-Mexicano de Cultura.

2. *La tragedia del rey Ricardo III*, versión rítmica, prólogo y notas de María Enriqueta González Padilla. México, UNAM, 1982, 237 pp., vol. 57. Col. Nuestros clásicos. Se imprimieron cinco mil ejemplares. La traducción es en verso libre excepto donde el dramaturgo usa prosa. El volumen tuvo buena acogida y fue presentado por Extensión Académica en el Aula Magna de la Facultad de Filosofía y Letras con la participación de la traductora, del maestro Federico Patán y del doctor Óscar Zorrilla, director, entonces, de la Universidad Abierta de la UNAM, lo cual fue seguido de la lectura de fragmentos seleccionados de la misma traducción por los estudiantes del Departamento de Arte Dramático, dirigidos por la maestra Aimée Wagner. Esta presentación fue reseñada en la *Gaceta Universitaria* y en el *Boletín Informativo* de la Facultad.

3. *Noche de Epifanía o Lo que queráis*, traducción, prólogo y notas de Federico Patán. México, UNAM, 1983, vol 58. Col. Nuestros clásicos. Se trata de una excelente traducción en prosa y en versos de catorce, once, siete y cuatro sílabas, precedida de un interesante y erudito prólogo y de abundantes notas. Se imprimieron cinco mil ejemplares.

4. *El cuento de invierno*, traducción, prólogo y notas de María Enriqueta González Padilla con la colaboración de Amelia G. Saravia de Farrés. México, UNAM, 1985, 209 pp., vol. 64. Col. Nuestros clásicos. Se imprimieron ocho mil ejemplares. La obra fue presentada a los miembros del círculo de lectura "Saber

y Ser", y Huberto Batis escribió una reseña que se publicó en el periódico *Unomásuno*.

5. *El mercader de Venecia*, traducción, prólogo y notas de María Enriqueta González Padilla. En este trabajo tomaron parte, aunque de modo irregular, varias alumnas de Posgrado. México, UNAM, 1988, vol. 66. Col. Nuestros clásicos. Se imprimieron ocho mil ejemplares. En el periódico *La Jornada* apareció una reseña sobre esta obra.

6. *Julio César y Coriolano*, traducción, prólogo y notas de María Enriqueta González Padilla. México, UNAM, 1992, vol. 68. Col. Nuestros clásicos. Se imprimieron ocho mil ejemplares. Con esta edición se inaugura la nueva época de la Colección. Ambas obras fueron presentadas por Extensión Académica en la Facultad de Filosofía y Letras, con la participación del maestro Vicente Quirarte, del profesor Colin White, de la licenciada Claudia Lucotti, y de los actores Carmen Vera y José Acosta, alumnos, estos últimos, del maestro José Luis Ibáñez, quienes leyeron algunos trozos selectos de ambas obras.

De este volumen apareció una reseña en el periódico *Uno más uno* el 20 de febrero de 1993 y otra en la *Gaceta de la UNAM* el 10 de junio del mismo año.

Coriolano fue objeto de una lectura dramatizada por los alumnos del maestro Ibáñez en 1993.

7. *El rey Lear*, traducción y notas de María Enriqueta González Padilla y prólogo de Luz Aurora Pimentel. México, UNAM, 1994. Col. Nuestros clásicos.

Los números 4, 5, 6 y 7 de esta reseña se ajustan a las formas métricas establecidas en el número 3.

8. *La tempestad*, traducción, prólogo y notas de María Enriqueta González Padilla. México, UNAM, 1996. Col. Nuestros clásicos.

9. *Sueño de una noche de verano*, traducción y notas de María Enriqueta González Padilla y prólogo de Gabriel Linares. México, UNAM, 1997. Col. Nuestros clásicos.

Estas dos últimas obras fueron presentadas por la Secretaría de Extensión Académica de la Facultad de Filosofía y Letras con la participación de la traductora, de los maestros José Luis Ibáñez y Alfredo Michel, y del licenciado Gabriel Linares. El evento estuvo acompañado de una lectura dramatizada por los alumnos del maestro Ibáñez.

10. *Romeo y Julieta* está en prensa y *Timón de Atenas*, *Macbeth*, *Como gustéis* y *Enrique V* se encuentran en proceso editorial.

Varios volúmenes han sido reseñados por el *Shakespeare Quarterly* y han sido solicitados por la Folger Shakespeare Library. El proyecto ha sido presentado también en tres congresos internacionales shakespearistas.

El presente proyecto está registrado en el Centro de Apoyo a la Investigación de la Facultad de Filosofía y Letras y en el Sistema Nacional de Investigadores, y ha sido aceptado para los becarios del Programa Fundación UNAM de Iniciación Temprana a la Investigación y a la Docencia.

Nattie GOLUBOV, *De lo colectivo a lo individual: la crisis de identidad de la teoría literaria feminista*. México, Universidad Pedagógica Nacional, 1993. (Los cuadernos del acordeón, 24)

La lectura de este libro me ha causado el placer que provoca el cuestionamiento de ideas establecidas; el placer que provoca el que un texto nos lleve a descubrir o redescubrir otros textos, y el placer que provocan, finalmente, las coincidencias de visión, por un lado, y las divergencias por el otro.

Una de las autoras presentes en los ensayos de Nattie Golubov, Teresa de Lauretis, considera que la práctica de leerse, hablarse y escucharse es fundamental para el feminismo —como supongo que lo es para cualquier práctica—, pero es, digamos, uno de los modos de acceder al conocimiento tradicionales del feminismo. Y lo es, sobre todo, porque la teoría feminista se considera a sí misma en constante proceso de construcción, no quiere convertirse en una serie de preceptos cerrados, rígidos y excluyentes, todo lo cual no implica la defensa de un pluralismo ilimitado porque, como dice Nattie Golubov, “el pluralismo minimiza las limitaciones impuestas a la libertad individual mientras que el feminismo las enfatiza”.

En cuanto a la teoría feminista siempre en proceso de construcción, si esto es cierto para el ámbito estadounidense, es doblemente cierto para el ámbito mexicano, donde la crítica literaria feminista ha comenzado a construirse hace sólo unos cuantos años. Aunque el contexto en el que se desarrolla y estudia la literatura en nuestro país, por un lado, y el feminismo mexicano, por otro, difieren de los contextos estadounidense, inglés y francés, por mencionar sólo los países desde donde nos llega la mayor cantidad de textos de crítica feminista, la utilidad de un diálogo con las teorías y discusiones provenientes de esos ámbitos es innegable.

Los ensayos de Nattie Golubov tienen como objetivo desmenuzar analíticamente estas propuestas para justamente ver qué de ellas nos es útil, no para

tomar de aquí y de allá conceptos o categorías funcionales, sino para comenzar a poner los cimientos de lo que tendría que ser una crítica feminista que tome en cuenta las particularidades del fenómeno literario —su producción, su consumo, su crítica— en México y tal vez en América Latina.

En ese sentido, me parece que la importancia de los ensayos que forman *De lo colectivo a lo individual* radica en el enfoque con que se presentan y analizan ciertas propuestas teóricas de Adrienne Rich, Elaine Showalter y Teresa de Lauretis. No se trata del análisis de la obra completa de estas autoras, y ello hace posible que se examinen y cuestionen de manera puntual los fundamentos de cada uno de los textos. Las clasificaciones, aunque son generalmente engañosas porque parten de una generalización que deja de lado particularidades que pueden ser centrales, cumplen con la función, en los ensayos de Golubov, de situar las propuestas en el momento en que fueron producidas, así como de caracterizar las divergencias y las coincidencias entre ellas. Alejándose de lo que generalmente hace la crítica de la crítica feminista, las clasificaciones aquí no se utilizan para encasillar y después desechar, invalidando todo lo que quedó en las casillas viejas, sino para ubicar, prestar un orden, como ya dijimos, y demostrar que la crítica ha evolucionado, en el sentido de ir ampliando sus horizontes de “significados y conocimientos” y de “modos de compromiso político y de lucha”, para usar los términos de De Lauretis. Evolución o ampliación, ensanchamiento que no implica que las teorías más recientes sean mejores que las antiguas, o que deban pensarse como antagónicas; evolución que debería implicar el reconocimiento de, como señala Golubov, la validez de todas dentro de la “continua elaboración de la teoría feminista”. Así, por ejemplo, es como el “esencialismo”, tan vituperado, ha sido propuesto por Gayatri Spivak como un concepto estratégico y más tarde como una postura que debe ser criticada, reconociendo que significa un peligro pero que a la vez resulta muy útil.

Útiles, válidas y necesarias son consideradas, ahora por Nattie Golubov, dos propuestas, una de Adrienne Rich y otra de Teresa de Lauretis. Incompletas le parecen otra propuesta de Rich y una de Showalter.

Quiero comentar brevemente el análisis de estas dos últimas. El texto de Adrienne Rich, “Hacia una universidad centrada en las mujeres”, de 1974, se considera perteneciente a la primera etapa del feminismo, el de la igualdad, según la clasificación de Julia Kristeva. Pero también se le podría clasificar como propuesta utópica que parte de ciertas premisas, cuestionadas en este libro, como son la naturaleza altruista de las mujeres y su desdén por el poder. Sin embargo, aunque las premisas sean peligrosas, creo que la utopía de la sororidad no debería desecharse por completo. Me parecen acertados los señalamientos referentes a lo que falta tomar en cuenta en la propuesta de

Rich, pero cuando se pregunta si ¿es factible, como propone Rich, "construir una identidad propia en la medida en que se construye la colectiva?", yo contestaría que sí, o por lo menos que es preferible pensar que sí, porque creo que no es posible construir una identidad propia feminista, preocupada por la identidad colectiva. Para mencionar el primer ensayo que parte de otro texto de Rich, si el cuerpo, lo personal, va a irrumpir en lo teórico, necesita saber qué lo hace diferente a otros cuerpos, qué lo une a otros cuerpos y cómo puede construir y construirse en un terreno común a esos otros cuerpos.

Por eso la visión utópica de Rich, que toma en cuenta tantos aspectos prácticos de la que sería una universidad centrada en las mujeres, es, sobre todo eso, una utopía, y como tal es que debe rescatarse. Es una utopía, a diferencia de la propuesta de una ginocrítica de Showalter, que sí pretende sentar las bases para un estudio de la literatura escrita por mujeres.

También coincido con muchos de los cuestionamientos que Nattie Golubov hace a la manera en que se plantea la ginocrítica como una etapa superior de la crítica, que presupone la existencia de una línea de continuidad que atraviesa la literatura femenina a lo largo de la historia y a través de razas, edades, nacionalidades, descartando en un comienzo la utilidad de teorías masculinas para terminar fundamentando su propia teoría en la de dos teóricos de sexo masculino: Ardener, al que menciona, y Bajtín, al que no nombra.

El análisis de esta propuesta de una ginocrítica es fundamental, asimismo, debido a que el término se ha utilizado con frecuencia, en España y en América Latina, sin considerar todas sus implicaciones, refiriéndolo solamente al estudio de una crítica centrada en la diferencia de la literatura femenina y en una supuesta lectura diferente, no siempre feminista, pero sí distinta a las lecturas masculinas.

Para terminar quiero resumir lo que entiendo como la propuesta de Nattie Golubov, y ésta sería que la crítica literaria feminista tiene como tarea el análisis de textos literarios, no partiendo *a priori* de ciertas diferencias que la escritura femenina debería tener para así encontrarlas en los textos, sino mostrando cómo, mediante ciertas estrategias discursivas, esos textos están contruidos por, a la vez que construyen, personajes, subjetividades, lectores/lectoras y experiencias marcados por la pertenencia a una clase, raza, nacionalidad y género, pero ello tomando como punto de partida la premisa de que "la subjetividad genérica que ofrecen los textos es producto de los discursos sociales particulares que circulan en el momento en que se escribe". Todo esto apunta, aunque no se menciona explícitamente, hacia un acercamiento a la gran interrogante de la crítica literaria feminista: ¿cómo puede caracterizarse una lectura feminista?, ¿qué es lo que la hace o haría diferente a otras lecturas?

Y finalmente quiero volver a lo que me parece la importancia de la edición de este libro. Hasta donde yo sé, es el primer libro publicado en México que se centra en la crítica feminista de una manera que, por falta de mejor término, llamaré feminísticamente directa. Porque se enfrenta a textos claves de la teoría feminista, ubicándolos, analizándolos, desmenuzándolos, cuestionándolos y, finalmente, haciendo una lectura muy personal para extraer de ellos todo lo que de útil formulan.

Cecilia OLIVARES

<https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.1996.7.899>

Alfredo MICHEL, *El teatro norteamericano*. México, Instituto Mora, 1993. 214 pp. (Serie Cómo son los norteamericanos)

La publicación de este libro, por parte del Instituto Mora, constituye un acontecimiento por varias razones: la primera es que quizá no deja de resultar sorprendente que libros de esta naturaleza sean publicados por instituciones que, en principio, no parecen tener mucho que ver con la producción artística sino con otras disciplinas humanísticas, por lo que debemos reconocerle este mérito a quien con toda justicia se lo merece; otra buena razón es el hecho de que un libro así haya sido escrito y publicado en México por un autor mexicano, y la mejor razón de todas es que este autor sea Alfredo Michel.

En este largo viaje de la noche de la ignorancia al día iluminador al que se llega gracias al esfuerzo de este gran conocedor y crítico, el recorrido no es sólo a lo largo de la historia de los textos dramáticos más importantes y representativos del teatro estadounidense sino alrededor del fenómeno teatral mismo, es decir, de todos los factores que juntos hacen que el teatro sea mucho más que literatura, cosa que aunque de repente parezca demasiado obvia, muy pocos autores toman en cuenta, particularmente en el ámbito académico. Afortunadamente, entonces, este libro, a pesar de su advertencia inicial en la introducción (“...la historia del teatro de Estados Unidos que intentaré esbozar es fundamentalmente una historia de su *dramaturgia*...”), logra reunir ambas experiencias, la estrictamente literaria y la propiamente teatral, desde dos perspectivas que aquí son una sola: la del académico y la del “teatrero”, ya que, sin duda, Alfredo asume las dos posiciones, para fortuna nuestra.

Esta mirada panorámica (mirada más que lectura porque Alfredo no sólo parece haber leído la mayor parte de las obras que analiza sino también haber asistido a muchas puestas en escena de las mismas) es al mismo tiempo una revisión crítica que nunca pierde de vista que así como la literatura dramática difícilmente puede separarse de aquellos factores que condicionan materialmente la producción teatral, el teatro no puede desligarse del mundo, de la

sociedad, del tiempo que lo produce y lo provoca, ni del público que lo goza y lo sufre. Esto lo sabe y lo subraya constantemente en este proyecto de entrada tan difícil y tan ambicioso.

Explicar de qué trata el teatro exige situarlo en un contexto más amplio y complejo: en este caso, el de la cultura estadounidense, esa cultura que, como dice Alfredo, “tiene en el actor al modelo de su mito primordial: la autoconstrucción del destino individual, el actor como el que se adapta a lo que le exige su ambición, el triunfador de muchos rostros, el gran transformista, el éxito encarnado” (p. 11); un teatro, una “máquina creadora de sueños”, en una cultura que se funda en el gran relato del sueño americano y su proyecto originario de búsqueda de felicidad. Situarlo y entenderlo así es sólo un punto de partida, porque el trayecto es largo y el proceso lleno de contradicciones, como la historia misma de Estados Unidos.

Pero hay que aclarar que el libro no es un ensayo sobre teatro y sociedad, o de sociología del teatro, ni nada que se le parezca demasiado: es un libro sobre teatro, sobre dramaturgos, sobre teatreros, escrito por alguien que sabe que una cosa es la realidad y otra la ficción, aunque ambas pertenezcan a esa oscura tierra de nadie del imaginario colectivo. Porque en la realidad las cosas no siempre son cuestionadas tan radicalmente como en el teatro, que suele subvertir las cosas, ponerlas en tela de juicio, al desnudo, y recordarnos que los sueños, a veces, engendran monstruos. Uno de estos sueños de la razón, quizás el más monstruoso, es el proyecto de modernidad (tan paradigmáticamente “americano”) que trae consigo, en gran medida, el derrumbe de los valores y los ideales más arraigados, y con ello “la parálisis espiritual y la carencia de forma e identidad” (p. 39), temas centrales del teatro estadounidense. Este monstruo (*born in the USA*), engendrado en el fértil terreno del capitalismo consumista del *american way of life*, ataca como un virus contagioso al individuo y a la comunidad, a las mujeres y a los hombres, a las mayorías y a las minorías, a los viejos y a los jóvenes, quienes, como O’Neill en su momento, descubren que “la tierra está dominada por un padre —principio destructivo que no permitirá crecer nada que no se ajuste a su afán de poder y posesión” (p. 53).

Insisto: no son sólo los temas recurrentes como éste los que ocupan y preocupan a Alfredo Michel de forma exclusiva, son también los rasgos comunes más característicos del teatro estadounidense, tanto de los textos dramáticos como de los espectáculos representados: la crítica, la inconformidad, la denuncia, la búsqueda, el compromiso de hombres y mujeres de teatro, dramaturgos pero también actores y directores, a través de las décadas de este último siglo del segundo milenio. Este esfuerzo exhaustivo permite a los lectores una comprensión global del fenómeno teatral estadounidense y abre las puertas también a la reflexión acerca de su importancia e influencia en las artes

escénicas contemporáneas del resto del planeta, ya que, a pesar de su “americanidad”, el mundo moderno y los proyectos globalizadores que occidente promueve se parecen mucho en todas partes, y la tierra de la gran promesa, el “melting pot” estadounidense, es una especie de caldo de cultivo de problemas nunca resueltos, de respuestas siempre aplazadas.

No obstante, el libro no reduce el fenómeno teatral de Estados Unidos a una serie de elementos generales, como tampoco se refiere únicamente a un tipo de teatro en particular, ya que, más allá de las expresiones individuales, a Alfredo Michel le interesan también las diferentes manifestaciones teatrales de esos “Otros escenarios” donde la espectacular pluralidad de la sociedad estadounidense se ha visto y se ve representada: “Las corrientes tiran en direcciones muy complejas: la inscripción por derecho de las manifestaciones minoritarias en el contexto general de la cultura por un lado y, por el otro, una expropiación, también por derecho manifiesto, de los territorios que corresponden a esas minorías y que, en casos radicales, se proclaman independientes de la quimérica ambición llamada “cultura norteamericana” (p. 188). Mi única objeción respecto a esta posición es que, a pesar de ser “políticamente correcto” (algo muy de moda en los Estados Unidos) incluir en el libro al teatro (o teatros) de las “minorías” —que a veces no lo son tanto—, éste no parece tener ni la necesaria calidad ni el derecho suficiente para entrar en el cuadro de honor del canon elegido por Alfredo Michel —debido probablemente a la otredad misma de esos escenarios negros, chicanos, gays, femeninos y las “otras tendencias”— cuando en muchos casos se trata de un teatro que, como él mismo afirma en relación con el teatro negro, “nunca ha ocupado el lugar que podría tener” (p. 189).

A pesar de este pequeño detalle, después de la lectura de este libro y gracias a ella pienso que el teatro estadounidense, este momento del teatro, puede equipararse al de la tragedia griega que ponía en crisis al pasado en función del presente, y al del teatro isabelino, que ponía en crisis al presente en función del futuro, sólo que aquí, en el teatro del Nuevo Mundo, parecería que lo que se pone en crisis es el futuro en función del pasado, de lo que se ha perdido irremediamente. (¿Se cierra el círculo?) El sueño ha terminado y en el mundo caótico de la cultura estadounidense y, por extensión, de la cultura occidental (¿posmoderna?), el teatro ha logrado, en muchos casos, como en el de Shepard, “crear como su sello permanente: la crítica de lo nuevo; el sueño (la indefinida sustancia de esa cultura) como imagen de su propia crisis” (p. 172).

A pesar de que no encontramos aquí una evaluación final, unas conclusiones generales acerca de este importante fenómeno teatral (lo que en mi opinión lo cerraría con broche de oro), creo que este es un libro al que no le sobra ni le falta nada, y que gracias a la mirada de su autor —distanciada y distanciadora,

pero nunca demasiado lejana ni ajena— resulta, además de un excelente material de consulta, un texto crítico que da cuenta del principio y del fin (casi) de uno de los momentos más interesantes del teatro de todos los tiempos.

Marina FE

<https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.1996.7.900>

Federico PATÁN, *El cine norteamericano*. México, Instituto Mora, 1994. 168 pp. (Serie Cómo son los norteamericanos)

Como ustedes saben, recientemente se celebró el primer centenario del nacimiento del cine. Esta celebración, sin embargo, no se refiere al espectáculo como nosotros lo conocemos, sino a la mera proyección de imágenes en movimiento. De hecho, durante más de una década, el cinematógrafo fue un entretenimiento incompleto; al ser las películas muy breves (siempre menores de un rollo, es decir, de unos quince minutos en la pantalla), su proyección solía alternarse con espectáculos en vivo, como escenas de vodevil, teatro o actos de prestidigitación. A principios de siglo Georges Méliès, en Francia, y Edwin S. Porter, en los Estados Unidos, fueron responsables del primer paso narrativo del cine: *El viaje a la luna* (1902) ya duraba unos quince minutos, y *El gran asalto al tren* (1903) poco más de diez. De cualquier manera, la complejidad de los argumentos, y con ella la longitud de las cintas, evolucionó muy lentamente.

En realidad el cine como espectáculo completo tiene apenas unos ochenta años, pues los primeros largometrajes de una hora o más comenzaron a producirse en varios países de Europa en 1911. El sencillo entretenimiento constituido por historias muy rudimentarias que fue el cine desde sus orígenes hasta aproximadamente 1910, se convirtió entonces en un producto mucho más complejo, que algunos, como el italiano Riccioto Canudo, llamaron ya “séptimo arte”. La filmación de cada vez más obras literarias clásicas (por ejemplo de Shakespeare, Dickens, Scott, Schiller y Hugo) o contemporáneas (de Sienkiewicks y D’Annunzio), así como el que las películas mostraran recursos como los acercamientos, las disolvencias y las historias paralelas que no podían ser estudiadas desde un punto de vista pictórico o teatral, facilitó este reconocimiento de las cualidades artísticas del cine y, con él, el nacimiento de la crítica.

Hacia 1913 la cinematografía italiana tomó ventaja sobre sus competidoras con la producción de melodramas históricos como *Quo vadis?*, *Marco Antonio* y *Cleopatra*, *Los últimos días de Pompeya* y *Cabiria*, cuya duración podía ser hasta de dos horas y que contenían efectos espectaculares como batallas, inun-

daciones, terremotos y erupciones volcánicas. Cuando en el mismo 1913 esas cintas llegaron a Estados Unidos causaron una conmoción de tal magnitud que casi inmediatamente los directores David Wark Griffith, Thomas Ince, Reginald Barker, Herbert Brenon y Sidney Olcott, entre otros, comenzaron a producir películas largas, que hasta entonces se pensaba aburrirían a los espectadores.

Desde ese momento y hasta 1993, la industria estadounidense produjo más de veinticinco mil largometrajes (en esto sólo superada por otro país: la India); es decir, en el periodo de ochenta años que va de 1913 a 1983 se produjeron en Estados Unidos más de trescientas películas al año. Este amplísimo universo filmado (que no incluye, entre otras cosas, cortometrajes ni cintas para la televisión), es difícil, si no imposible, de contener en un solo libro. Por eso lo primero que debe reconocerse en *El cine norteamericano*, escrito por Federico Patán y publicado por el Instituto Mora y el Fideicomiso para la Cultura México-Estados Unidos, es su notable esfuerzo de síntesis: en escasas ciento sesenta y ocho páginas se nos ofrece un panorama completo y fiel de las principales tendencias de la cinematografía estadounidense en sus etapas muda y sonora.

Federico habla aquí de unas seiscientas películas, agrupándolas en los diferentes géneros practicados por el cine de Estados Unidos: desde el de aventuras hasta el de vaqueros, pasando por la ciencia ficción, el drama, el cine de protesta, la comedia, la animación, el documental, el musical, el cine épico y de guerra, el policiaco, el de suspenso y el de terror. Un primer criterio para espigar las cintas representativas de estos géneros es explicitado por el autor cuando escribe: "esta será la constante en la historia del cine: los productos hechos en cadena y de prisa han quedado fuera de toda memoria cinematográfica, y la obra cuidada constituye nuestro material de estudio" (p. 94).

Pero la "obra cuidada" sigue siendo un universo demasiado amplio. Supongamos, por decir algo, que de los tres mil ochocientos *westerns* sonoros filmados hasta el momento por la industria de Hollywood, una décima parte no haya sido hecha "en cadena y de prisa". ¿Cómo pasar de estas casi cuatrocientas películas a las cincuenta que se citan en *El cine norteamericano*? Me parece que no hay más que una respuesta: aplicando un criterio de orientación subjetivo basado en el gusto personal. Así se explica, por ejemplo, que de 1939 se citen dieciséis cintas, entre ellas, por supuesto, la clásica *Lo que el viento se llevó*, pero se deje fuera *El mago de Oz*; o que, entre las siete películas mencionadas de 1990 se prescinda de *Danza con lobos*, *Ghost* y *Total recall*. La selección, según el gusto individual, es de seguro inevitable en una obra como ésta, cuyo interés principal no es convertirse en un catálogo.

Ahora bien, yo diría que el gusto personal tiene mucho de lo que podríamos denominar "gusto generacional". Tanto por lo que presenta como por lo que omite, Federico Patán parece compartir las valoraciones generales de contem-

poráneos suyos como Gabriel Ramírez, Emilio García Riera y Paco Ignacio Taibo I (los dos últimos, como Federico, de familias radicadas en México a raíz de la Guerra civil española).

En su conmovedor libro *El cine es mejor que la vida* (Cal y Arena, 1990), García Riera escribió, al recordar su infancia:

[...] creía yo ser el único cautivo [de la pasión por el séptimo arte], y eso me producía las culpas y vergüenzas de quien se entrega a un vicio secreto y solitario. No podía yo saber que en muchas partes del mundo otros niños llevaban como yo su fascinación por el cine a consecuencias parecidas. Así se formaría, sin que nadie lo advirtiera entonces, una generación mundial de cinéfilos [...] que tendría una especificidad muy acusada: esa generación sólo pudo formarse en las dos únicas décadas, los treinta y los cuarenta, en que el cine fue ya sonoro y no tuvo aún que enfrentar la competencia de la televisión. Por una parte, el cine sonoro logró proponerse como un sucedáneo completo de la realidad, cosa imposible para el cine mudo; por otra, ese sucedáneo sólo podía disfrutarse en las salas de cine, y ya se ha insistido mucho en cuánto favorece el trance hipnótico, o casi, el aislamiento en la oscuridad ante las luces de la pantalla. Así, el cine adquirió para los niños que fuimos, más que para los de otras generaciones, los prestigios de otra realidad, de otro mundo preferible al de nuestra vida cotidiana (p. 82).

Esos "prestigios" fueron derivados principalmente, como el mismo García Riera recuerda, de la contemplación de cintas estadounidenses. En esos tiempos éstas tenían una supremacía absoluta sobre las de todos los demás países en las esferas de la producción y la exhibición (en México 76% de los estrenos entre 1930 y 1939 fueron películas estadounidenses, y 69% entre 1930 y 1949; las cifras se redujeron drásticamente a 53, 31 y 27% en las siguientes tres décadas). Resultados concretos de esta afición generacional por el cine estadounidense son varios libros: de Gabriel Ramírez han aparecido *El cine de Griffith* (ERA, 1972) y *Norman Foster y los otros; directores norteamericanos en México* (UNAM, 1992), y está en prensa *El cine hispano*, sobre las películas en español filmadas en Hollywood en el periodo de transición entre el cine mudo y el sonoro; Paco Ignacio Taibo I publicó en tres volúmenes *La risa loca. Enciclopedia del cine cómico* (UNAM, 1975); Emilio García Riera ha dedicado a estos asuntos los seis primeros tomos de *México visto por el cine extranjero* (ERA, 1986-1990) y sus monografías *Howard Hawks* y *Erich von Stroheim* (CIEC, 1988); mientras que Tomás Pérez Turrent escribió un volumen sobre *Buster Keaton* (CIEC, 1991). Estas obras, junto con las de autores de

otras generaciones como Aurelio de los Reyes, Leonardo García Tsao, Margarita de Orellana y Guillermo del Toro, conforman el considerable grupo de textos escritos entre nosotros sobre la cinematografía de los Estados Unidos; sobra decir que ningún otro país —aparte, claro, de México— ha recibido entre nosotros una atención semejante, pero debe notarse que estas obras, a la que se suma ahora *El cine norteamericano*, tratan casi en su totalidad sobre el periodo previo a la década de los sesentas. Por cierto, en este nuevo libro Federico no oculta su gusto por el “cine amable, cortés, optimista” de los años cuarentas y cincuentas, ni su decepción porque a partir de los sesentas éste comenzara a desvirtuarse con la “mirada de cinismo, desolación y violencia” (p. 146) que llega hasta nuestros días.

La segunda característica “generacional” que descubro en el libro de Federico es el bautizo crítico de *Cahiers du Cinéma*. En esta revista francesa, François Truffaut, Claude Chabrol, Jean Luc Godard, Jacques Rivette y Eric Rohmer comenzaron a difundir en los años sesentas la idea de que la verdadera estrella de las películas era el director. En el libro de Federico este principio se toma de hecho tan al pie de la letra, que nos enteramos de los nombres de los directores de todas las películas que se citan, pero no sucede lo mismo con los de los principales actores y actrices. Y así, se desvanece un poco uno de los rasgos centrales de la cinematografía estadounidense: el *star-system*. Por ejemplo, aprendemos que *Los caballeros las prefieren rubias* fue dirigida por Howard Hawks, pero nunca se nos dice que fue protagonizada por Marilyn Monroe, de quien Norman Mailer cita estas palabras, que vienen muy a propósito: “el título de esta película es *Los caballeros las prefieren rubias* y, sea lo que yo sea, la rubia soy yo”. Es, por cierto, significativo que los únicos actores de los que Federico habla con cierta amplitud hicieran lo principal de sus carreras en los años veintes, treintas y cuarentas: John Gilbert, Lon Chaney, John Garfield y Humphrey Bogart.

Naturalmente, Federico también considera el contexto en que fueron producidas las películas de las que trata. Así, nos enteramos de cómo afectaron a Hollywood la depresión económica y las guerras del 14 y del 39; de qué caminos tomó la producción luego de que pudieron hacerse cintas sonoras o a color; de la reacción de los estudios ante el surgimiento de la televisión; de cómo se cebó sobre miembros de la comunidad cinematográfica la sospecha de ser comunistas durante el macartismo, y de la instauración durante treinta largos años del increíble Código Hays, que regulaba lo que era permisible mostrar en las películas y para el que, por ejemplo,

[...] el chicle era la señal de prostitución en las mujeres, y no se permitía que lo mascara un ama de casa decente. En los dormitorios

siempre aparecían camas gemelas para los matrimonios, y si la esposa se encontraba ya entre las sábanas, el marido no iba más allá de sentarse en el borde mismo del lecho. Desde luego, cero desnudos y en lo posible disminuir las fogosidades de una pareja amorosa (p. 53).

En fin, creo reconocer una última marca generacional en la idea que subyace a la comprensión del cine en su contexto. Escribe Federico que el cine contemporáneo, caracterizado por la sordidez y el desencanto, “no es sino reflejo de la situación vivida en Estados Unidos”, y añade: “cuando cambie esta circunstancia, cambiará el cine. Siempre ha ocurrido así, puesto que el cine, como cualquier otra expresión artística, es tan sólo un reflejo de su sociedad” (p. 146).

La teoría estética del reflejo fue sostenida por una de las corrientes estéticas de mayor influencia en la posguerra, el marxismo, a cuyos principales representantes Federico conoce seguramente bien, al igual que otros exiliados españoles algo mayores que él como Wenceslao Roces y Adolfo Sánchez Vázquez. En este punto yo me atrevería a añadir que el cine no sólo ha sido un “reflejo” de la sociedad, sino que ha contribuido a modificarla, expandiendo nuestra conciencia y nuestra percepción como individuos, y actuando sobre la colectividad para modelar comportamiento de vastos grupos, como lo muestra por ejemplo Aurelio de los Reyes en su obra recién publicada *Bajo el cielo de México* a propósito del impacto de las atrevidas cintas estadounidenses de los años veintes sobre la tradicionalista sociedad mexicana.

En suma, *El cine norteamericano* es un libro que además de proporcionarnos un excelente acercamiento a lo que ha sido y es la industria cultural más influyente del mundo en lo que va del siglo, nos muestra la forma en que lo concibe un miembro de una generación para la que este espectáculo adquirió, desde muy pronto, “los prestigios de otra realidad, de otro mundo preferible al de la vida cotidiana”.

Ángel MIQUEL

<https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.1996.7.901>

Argentina RODRÍGUEZ, *EUA: sus novelas*. México, Instituto Mora, 1994. 184 pp. (Serie Cómo son los norteamericanos)

No es de envidiar el problema al que se enfrentó Argentina Rodríguez cuando preparaba este libro: cómo hablar en él de unas mil novelas sin transformarlo en un mero catálogo. Porque un catálogo poco dice sobre la naturaleza y la calidad de las obras mencionadas. Se limita, obedeciendo las leyes de su oficio, a informar que allí están. Desde luego, el estudio de Argentina se propone ir más allá de una descripción escueta de tal existencia: procura comprometer-

se en aclarar hasta dónde esa existencia vale la pena y las razones de que valga la pena.

Una novela puede tener validez por causas diversas y hasta muy diversas. La primera, que alguno de sus elementos componentes adquiera importancia histórica: por ejemplo, la reacción social provocada por *Uncle Tom's Cabin* (1852), de Harriet Beecher Stowe, está por encima de los merecimientos literarios del libro. Otra, que el texto inaugure o implante en un país alguna modalidad narrativa ya existente en otro, y pudiéramos pensar en lo escrito por James Fenimore Cooper. Acaso ocurra que una novela ensaye nuevas formas de expresión y entonces comprendemos la pervivencia de John Barth. O aparece William Faulkner, que reúne en su obra todos estos aspectos.

Al tanto de esa situación, Argentina buscó los medios que le permitieran abordar el material desde los puntos de vista más enriquecedores posibles, aunque sin olvidar el propósito divulgador de su ensayo. Porque, no es de dudarlo, se escribe sobre cualquier tema llevado por un propósito, que si en ocasiones surge del autor mismo, en otras se lo imponen las condiciones de la colección. Digamos, que se decida lanzar al mercado una serie llamada "Cómo son los norteamericanos" y se quiera para un público poco familiarizado con esas cuestiones. Todo un aparato indispensable en cualquier investigación para especialistas atenúa su presencia en tales circunstancias, puesto que la intención primera es la de ofrecer en forma accesible ciertos conocimientos y cierta información. Manual es quizás el término adecuado porque, me atengo a los diccionarios, es "libro en que se compendia lo más substancial de una materia". Y compendiar es darse apoyo en varias generalizaciones y es eliminar muchos detalles. Jamás, pues, la mención de mil novelas o de mil novelistas.

Veamos la manera en que Argentina Rodríguez organizó su manual, que no podía, por mandato externo a la obra, exceder un cierto número de cuartillas. Del exterior vino la propuesta de la materia tratada: la novelística norteamericana. Pero aquí surge un problema: ¿en qué momento justo nace la novelística de un país? ¿Dónde está esa frontera mágica que le permite a un estudioso decir: "pero claro", y dar con plena confianza el primer teclazo en su máquina o en su computadora? Simplemente no existe. Toda literatura es un conglomerado de células en perpetua transformación y, por otro lado, el avance de la crítica modifica constantemente los puntos de referencia que permiten clasificar sin demasiados titubeos algunos textos de naturaleza ambigua, por decir lo menos.

Así las cosas, Argentina decidió como primera instancia ponerse en los inicios de Estados Unidos, cuando ese país era tan sólo una suma de colonias sin idea de que una revolución las esperaba en el futuro. Porque si se rastrea desde el principio la literatura de un país, más fácil es precisar la época en que

se dan algunos sucesos culturales. El orden, pues, de este libro es cronológico y no conocemos manuales parecidos que no obedezcan dicho sistema. Es lo aconsejable y lo pertinente. Así, el primer capítulo, llamado "Religión y política: la idea puritana", nos pone en antecedentes respecto a la ideología que sirvió de base al futuro desarrollo social y político del país. Porque a partir de esa fundación, el arte de Estados Unidos se mostró reacio al molde puritano y buscó todos los medios, fueran ideológicos o expresivos, para escapar de él.

En el segundo capítulo Argentina nos recuerda un punto sustancial, y la cito cuando habla de "el supuesto de que el hombre *no es lo que es sino lo que sabe hacer*", idea cuyas consecuencias siguen vigentes en Estados Unidos. Como vemos, la autora se preocupa de establecer un marco de orden histórico e ideológico donde, con buena maña, va situando a ciertos escritores, a ciertas corrientes literarias, a ciertas denominaciones grupales definidas por la crítica, de modo que entre novelística y realidad social se da siempre, en este libro, una relación firme y muy pertinente. Los capítulos, digámoslo de una vez, son breves. Breves no quiere decir leves, si permiten ustedes un juego de palabras poco afortunado. Significa que Argentina puso en poco espacio mucha información. Por tanto, nos encontramos ante un panorama que pudiera molestar a ciertos especialistas en literatura estadounidense, quienes gustan de los matices y de las sutilezas, olvidando que éstos vienen al caso en libros bien generosos en su número de páginas y bien interesados en un aspecto de la narrativa, una corriente o un escritor.

Y de pronto ya estamos en el capítulo dedicado a James Fenimore Cooper, figura a la que no es de escatimar el nombramiento de primer novelista importante de los Estados Unidos. Adelanta la autora en su recorrido del siglo XIX y la densidad poblacional de escritores va dejando sentir su crecimiento. Hay una solución a esto, y Argentina la pone en funciones: elegir para estudio un tanto más minucioso a los autores realmente imprescindibles, y hacer mención de los que tan sólo ayudaron a redondear una perspectiva literaria. Así, el XIX estadounidense significa Poe, Hawthorne, Melville, Twain, Crane. Curiosamente, por razones que se me escaparon, Argentina creyó prudente incluir un capítulo sobre Emily Dickinson. La llama, ¿y quién podría no estar de acuerdo con esto?, una gran voz femenina. Pero ¿por qué tanto espacio en un libro sobre narrativa? Y más adelante la autora vuelve a incluir análisis someros de otros poetas —digamos, Ezra Pound—, restándole espacio a figuras importantes de la narrativa.

La densidad poblacional que mencionábamos crece, desde luego, en el siglo XX. Pero el procedimiento instaurado por Argentina sigue funcionando con precisión. A estas alturas del libro examinamos ya el significado de la Guerra civil, y ahora, con base en tal examen y algunos otros, podemos adentrarnos en

el modo de narrar que tienen los prosistas del Sur. Y veremos, también, por qué la Generación Perdida mereció tal nombre; cuál fue la lucha establecida desde la narrativa por los escritores negros; cuáles inquietudes movieron a las nada escasas autoras que dejaron sentir su peso en la novela de los Estados Unidos; nos adentraremos en las consecuencias que para la literatura tuvo la Gran Depresión y, poco después, lidiaremos con la literatura de la segunda posguerra. Y así, llegamos a la narrativa de la contracultura y del mundo de las drogas. Miramos atrás, y el viaje que Argentina nos ha propuesto por la narrativa estadounidense ha resultado satisfactorio.

Pero aún no ha terminado. Porque si un problema fue decidir dónde arrancaba la novelística de los Estados Unidos, otro surge cuando se quiere precisar el punto dónde concluir el estudio. ¿En los chicos de veinte años que hoy publican en revistas y suplementos? Obviamente no, pues ignoramos cuáles de ellos van a perseverar en el duro oficio de escribir y cuáles tienen el talento suficiente para modificar el tranco de la literatura. Por tanto, lo aconsejable es detenerse en aquellos autores cuya obra es algo más que una promesa. Dos capítulos rematan lo hecho por Argentina. El primero está dedicado a las voces experimentales, y, si quieren ustedes nombres, son de mencionar William Gass, Richard Brautigan, Donald Barthelme, Ronald Sukenick. El otro atiende a lo que Argentina llama "Otras voces", y aquí el nomenclátor habla de Alice Walker, Toni Morrison, Joyce Carol Oates, John Kennedy Toole e incluso Ross McDonald, cuya mención nos hace extrañar la de Dashiell Hammett y la de Raymond Chandler, aunque bien pudiera ser esta queja resultado de nuestras propias inclinaciones.

Un manual, pensamos, debe ofrecernos un panorama satisfactorio del tema que aborde; agregará, es de suponer, un punto de vista desde el cual manejar tal panorama; influirá en nosotros para hacernos volver a ciertos autores que ya conocemos y llevarnos a ciertos otros que desconocemos. De alguna manera que es de agradecerle, Argentina ha conseguido todo esto en un libro ameno e informativo.

Federico PATÁN

Federico PATÁN, *El paseo y otros acontecimientos. Antología personal*. México, CNCA, 1993. (Lecturas mexicanas, Tercera serie)

La vida sin misterio no vale nada

El paseo y otros acontecimientos es el título de una antología personal de Federico Patán que incluye cuentos publicados entre 1982 y 1991. Hacer una antología personal en plena madurez y actividad literaria supone, me imagino, hacer un alto y un recuento de lo conseguido hasta ese momento. Me imagino que el autor escoge los cuentos que le son más entrañables, ya sea por el tema, el recuerdo, la emoción que contienen o porque le costaron más trabajo que otros. En fin, éstas son cuestiones para preguntarle al autor en algún momento en que nos deje invadir esa intimidad que tanto defienden los escritores, y tal vez resulte que ni él mismo sepa bien a bien por qué escoge unos y otros los deja fuera.

Lo que sí le queda claro al lector que termina de leer esta antología es que es una selección muy cuidada para formar un todo coherente. Estos cuentos son en parte fantásticos, en parte de misterio, en parte de terror, pero todos ellos responden a una inquietud, ¿o sería mejor decir, una obsesión? Escapar de la realidad cotidiana para encontrar el misterio, porque “la vida sin misterio no vale nada”.

Lo primero que llama la atención es la atmósfera de opresión que se respira en estos cuentos. Casi todos los personajes se encuentran asfixiados por una cotidianidad aplastante que los hace querer escapar de su realidad. Esta atmósfera opresiva se ve reforzada por el misterio que rodea las acciones y el entorno de los personajes y por el suspenso que domina la narración. No hay cuento que no se hunda en el misterio, porque parece ser que el misterio, inventado o encontrado, buscado o no, es la salvación en un mundo en que la cotidianidad de lo real nos asfixia. Quizá el más opresivo, porque raya en los límites de lo absurdo, sea “En esta casa”, donde un encuentro fortuito es la causa de que el personaje se vea sometido a un interrogatorio intimidatorio del que sólo se libra cuando alguien toma el teléfono y dice: “Ya puedes venir por él”. ¿Quién sabe qué implicaciones amenazantes —encierro, tortura, muerte— pueda tener esta frase final?

Los personajes de esos cuentos parecen entrar, a querer o no, en otras realidades, aunque no en todos los casos se accede a mundos mejores. Ahí está el caso del personaje de “A la tercera va” que, otra vez por azar, es forzado a entrar en una rutina interminable que no conduce a otra cosa que la locura. El lenguaje da cuenta del sentimiento de agobio que lo sofoca:

Guardo mi prisa en la otra vida y me sumerjo en búsquedas que, no me doy cuenta de ello, me absorben y me absorben y no cuando dejo la hoja, con precisión milimétrica, en el montoncillo y tomo otra de la derecha y creo que este borde... pero no, no es así y continuo y una voz lejanísima dice "veré si el café está listo" y no sé cuando la hoja se termina y pasa a su nuevo lugar y tengo otra en la mano y el silencio y noto el crecimiento del montoncillo en montón y que llevo solo tiempo imprecisable y que no hay reloj en la habitación y que el mío de pulsera agotó la cuerda y el silencio entonces y la oscuridad externa y pienso en el café y a punto de ir a preguntar por él me digo que antes una hoja más y la tomo y... (p. 94).

En otros casos, como en "La ventana", el contacto no buscado con la locura resulta un acto misterioso de transgresión que imposibilita el amor en el mundo de acá.

El escape de la realidad se hace a través de los sueños, la imaginación o la literatura. "¿Con qué barro y en qué molde?" es la ¿realización? de un sueño compartido sin saberlo, es la entrada en un paraíso amenazado por alguna fuerza que el personaje parece lograr destruir. "Cortezas" es la respuesta a la grisura y a la vulgaridad de un entorno de miseria mediante la imaginación que libera la fuerza creadora y que es capaz de transformar un objeto ordinario en otro bello.

Una característica de estos cuentos es que no parece posible apresar o asirse a una anécdota, a una realidad tangible. Los acontecimientos que proponen pueden estar sólo en la mente o la imaginación del narrador o el personaje. Nunca podemos decir, esto es lo que realmente sucedió. El personaje de "Mañana de domingo y de ocio" ¿asesinó o no a la joven de la flor? ¿No es suficiente que la escena donde con gran estremecimiento mata a la paloma evoque el asesinato de la "chica jovencísima", y queden así las dos unidas a la memoria? Y en el caso de "En la isla", ¿se trata acaso de un sueño macabro causado por el golpe de una rama? ¿O de una experiencia imaginada y deseada por el joven que nunca logra ver a su amada? Estamos en el mundo de la fantasía, la imaginación desbordada, la locura.

De hecho, el cuento "Demasiado prosaico" es una propuesta desesperada por alterar la grisura y monotonía del mundo que rodea al personaje. No deja de ser significativo que sea precisamente un profesor de literatura el que intente, en vano, hurgar en un acontecimiento que piensa podría ser más trascendente. Resulta irónico y quizá deprimente, que al final sea no sólo el autor, sino la víctima de su acción imaginativa. En "Buen café, en la Vía Apia" se nos presenta un caso insólito: un personaje escapado de no sé qué libro busca, suplica, exige que le den vida en la realidad de la literatura. Ésta es precisamente la

sensación que queda al terminar el libro: la realidad del mundo y la de la literatura no son diferentes sino que se confunden. Y en estos mundos puede suceder cualquier cosa, desde quedar irremisiblemente atrapado en un cuarto con una tarea rutinaria sin sentido alguno, hasta poder escaparse al mundo de los sueños y quedarse ahí, como sugiere “¿Con qué barro y en qué molde?”

La novela de detectives, o la novela negra, es una de las pasiones de Federico cuya influencia se manifiesta en casi todos los cuentos, pero particularmente en cuatro: “El paseo”, “En la isla”, “Mañana de domingo” y “La línea defensiva”, en los que se comete un crimen real o imaginario. Este último es quizá el más ambicioso en cuanto al manejo de la trama y el suspenso; sin embargo, creo que el autor delata su intención un poco antes de tiempo, por lo que el final pierde un poco de eficacia.

Sin embargo, el balance es sumamente positivo. Dos de los cuentos más logrados, a mi juicio, son “El cinetoscopio” y “La ventana”, donde el narrador, además de manejar con gran eficacia el suspenso enfrentándonos a situaciones que no acabamos de entender, describe con angustiosa fidelidad la soledad que conduce a sus personajes a la obsesión, la locura o la muerte...

Finalmente quiero referirme al lenguaje y a la estructura de los cuentos. Existe en ellos una conciencia del lenguaje que podríamos llamar poética. Por lo menos dos de los cuentos, “Buen café, en la Vía Apia” y “La línea defensiva” tienen una estructura cíclica en la que el final del cuento vuelve al punto de partida. “Buen café...”, incluso, empieza y termina con casi las mismas palabras. En otro cuento, “¿Con qué barro...”, ciertas frases se repiten puntualmente como un estribillo, con alguna variación, dándole continuidad al sueño que se describe. Otros, como “Cortezas”, están dominados por una imagen más que por una anécdota, y evocan más el lenguaje simbólico de un poema que el descriptivo-narrativo de un cuento:

Torpe, pausado, lento, lleno de raíces. Se acercó a uno de los árboles que rodeaban la poza. [...] Y él junto al árbol, el único tronco herido. El único allí. La corteza faltante creaba un rasgón blanco, para un ojo atento similar a un rostro pesaroso o ¿por qué no?, a un rostro de sonrisa hasta alegre al cabo de un rato. Puso la mano derecha sobre el tronco. Al parecer urgida, la corteza vino al hueco de la mano (p. 74).

Pero ya el mismo autor nos dice en boca de uno de sus personajes, escritor para más señas, que quiere hacer un cuento sin trama: “un cuento moroso y complicado, lleno de interrupciones y comentarios y apartes y posposiciones”. Y a estas alturas, o más bien, a estas honduras del siglo, ¿quién puede tener interés en mantener las separaciones siempre arbitrarias entre prosa y poesía, cuento y poema?

Además de esta proyección de lenguaje poético, cada cuento va precedido por un epígrafe tomado de alguna obra literaria. El epígrafe no sólo es anuncio de lo que va a acontecer sino a su vez comentario de lo acontecido. Es otra de las preguntas que me vienen a la cabeza, si la cita antecedió de algún modo al cuento o si el cuento encontró después su epígrafe, tal es el grado de relación que existe entre ambos. El recurso de los epígrafes nos remite otra vez a las fuentes e influencias de Federico. Son cuentos sumamente literarios. Añádase a esto que Federico con frecuencia hace guiños al lector con citas de otras obras dentro de los cuentos (“Porque en ser hermosa, ninguna iguala; y en la buena fama, pocas le llegan. Y para concluir con todo, yo imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada...”); o con alusiones a escenas de películas (“Me rasco, gesto inconsciente, la cabeza. Acaso provenga el tic de algún detective cinematográfico”), y tenemos entonces una obra cuyos significados se enriquecen con otros discursos.

Eva CRUZ YAÑEZ