

PRESENTACIÓN

Un Colegio de Letras, cualquier Colegio de Letras, tiene muchas voces. Aquella del salón de clase, donde los maestros dialogan con los alumnos; aquella de las mesas redondas, de los simposios y de los congresos; una más en las reuniones de trabajo, donde se examinan planes de estudio, programas, actividades diversas; no olvidemos la voz oída en seminarios de propósito y naturaleza distintos. De esas voces, una de las más importantes halla su expresión por escrito en un *Anuario*. En el caso de Letras Modernas, cinco números ya testimonian el trabajo académico sostenido y variados de quienes forman el cuerpo de profesores o de quienes, por alguna circunstancia, colaboraron con nuestra Universidad.

A esas cinco etapas agregamos ahora la sexta, correspondiente a 1993-1994. Veamos de singularizar los rasgos que la distinguen de las otras. Sin duda el principal lo constituye un grupo de ensayos que representan a la literatura comparada, con el cual abre este número. Y lo representan en lo que de más variado y enriquecedor tiene: sea examinando las coincidencias entre dos ámbitos literarios muy distintos (el de Chaucer y el de la novela policiaca), sea aproximando entre sí a dos autores (san Juan de la Cruz y Eliot), sea mediante el seguimiento de una figura (Salomé) en distintos autores y modos de expresión, sin duda en la comparación de una novela del siglo XIX con la secuela escrita en el XX, en la exploración de lo que “alteridad” significa para cuatro autores o asomándose a la imagen que de México entrega un narrador tan importante como Max Frisch. Un ensayo ameno sobre traducción y censura sirve de transición hacia el otro grupo de materiales.

Este segundo grupo de ensayos tiene como propósito plantear un tema sugerido tras examinar algunas de las expresiones literarias propias de nuestra actividad en Letras Modernas. Así, uno de los ensayos indaga la importancia de Gloria Anzaldúa en la narrativa chicana; otro da un

panorama de la novelística francesa en las últimas décadas; enseguida se examinan las consecuencias que la unión de las dos Alemanias tuvo para la literatura allí escrita; la relación de D'Annunzio con el modernismo es tema de otro de los ensayos incluidos; el examen de un cuento de Chaucer es el paso siguiente, y cierra esta sección un breve ensayo de homenaje al desaparecido William Golding.

Como tercer agrupamiento de material, la acostumbrada zona de reseñas, donde se comentan varios libros relacionados con nuestras actividades universitarias. Pensamos que estos ensayos crean una polifonía de la cual el lector puede elegir una voz, varias o atender al efecto de conjunto.

Sir P. I. and the Hard-Boiled Knight

Julia CONSTANTINO

Universidad Nacional Autónoma de México

Over the entrance doors, which would have let in a troop of Indian elephants, there was a broad stained-glass panel showing a knight in dark armor rescuing a lady who was tied to a tree and didn't have any clothes on but some very long and convenient hair. The knight had pushed the vizor of his helmet back to be sociable, and he was fiddling with the knots on the ropes that tied the lady to the tree and not getting anywhere. I stood there and thought that if I lived in the house, I would sooner or later have to climb up there and help him. He didn't seem to be really trying.

Raymond Chandler, *The Big Sleep*

Taking into account the role played by the reader in the experience of reading, it can be said that the horizon of expectations of a work includes, among other things, past and present readings of past and present texts. Each new reading takes part in the dialectics of retention and protension which, at the level of the process of reading itself, Iser regards as the essence of the reader's wandering viewpoint.¹ Thus, the position of the reader in a specific historical moment cannot be overlooked if the act of reading is to be considered as a dialogue between reader and text(s), and between the different historical moments to which they belong. This is a dialogue where the work's historical context is surrounded by the context of the reader's present—which, as it has been said, includes his/her reading experience—in a way that produces the interaction of past and present.²

¹ Wolfgang Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, pp.107-134.

² Hans Robert JAUSS, "Literary History as a Challenge to Literary Theory", in *New Literary History: A Journal of Theory and Interpretation*, vol. II, núm. 1, p. 20.

It has to be emphasized that when the reader approaches a work from the past and its historical horizon, (s)he does it as an individual already determined and constructed by his/her present context and background. Likewise, when a new work—regardless of the moment of its production—is regarded, the reader's—reading—background also contributes to the creation of meaning and its apprehension, since reading is not an isolated event, but part of a chain of experiences that become part of the fusion of different horizons. And as Gadamer says, "[e]l pasado propio y extraño al que se vuelve la conciencia histórica forma parte del horizonte móvil desde el que vive la vida humana y que determina a ésta como su origen y tradición. [...] comprender una tradición requiere sin duda un horizonte histórico. Pero lo que no es verdad es que este horizonte se gane desplazándose a una situación histórica. Por el contrario, uno tiene que tener siempre su horizonte para poder desplazarse a una situación cualquiera".³

So, once these considerations have been made, I intend to present a reading of two figures that belong to different historical moments—the knight and the hard-boiled private detective. And this, bearing in mind how the interplay, fusion and tension of horizons may shed light on the meaning and importance of these two sorts of figures, as they are presented in *Sir Gawain and the Green Knight*, and in Raymond Chandler's *The Big Sleep* and Dashiell Hammett's *The Maltese Falcon*.

John Stevens suggests that romance conventions are created to express specific experiences and, therefore, are not arbitrary.⁴ In this comparison between Sir Gawain, Philip Marlowe, and Sam Spade, I take into account some of the conventions of romance that point directly to the figure of the knight, conventions that, in the case of the detectives, sometimes are present as allusions that "[...] viene[n] a buscarme para obligarme a reconocer el cuerpo de intenciones que [las] ha[n] motivado, dispuesto allí como la señal de una historia individual, como una confidencia y una complicidad".⁵

First of all, both Sir Gawain and the hard-boiled detectives are presented as distinct individuals. Yet, in most part of the works, their relation to society is quite different. Sir Gawain belongs to a highly ritualistic—male—aristocratic community.

³ Hans-Georg GADAMER, "Fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica", in *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*, p. 23.

⁴ John STEVENS, *Medieval Romance: Themes and Approaches*, pp. 16-17.

⁵ Roland BARTHES, *Mitologías*, p. 217.

This king lay at Camelot one Christmastide
 With many mighty lords, manly liegemen,
 Members rightly reckoned of the Round Table,
 In splendid celebration, seemly and carefree.
 There tussling in tournament time and again
 Jousting in jollity these gentle knights,
 Then in court carnival sang catches and danced;
 For fifteen days the feasting there was full in like measure
 With all the meat and merry-making men could devise,
 Gladly ringing glee, glorious to hear,
 A noble din by day, dancing at night!⁶

He takes part in his community's task of "[...] proteger y purificar al mundo mediante el cumplimiento del ideal caballeresco",⁷ as well as in the community's life and celebrations, both when he is in Arthur's court and when he is in foreign places, such as Bertilak's castle (2, XXV), but this always happens within the limits imposed by his social class, since he is part of a strictly hierarchical world.

Unlike Gawain, both Marlowe and Spade are alien to their community. They are outsiders in a corrupted world since their redeeming task, and the self-confidence they need to carry it out, make them oppose their surrounding world. Moreover, the detective's world is heterogeneous and mobile, which allows him to deal with a whole range of people that belong to fairly different social strata—the detective himself is not an aristocrat—and also enables him to criticize them: "A pretty, spoiled and not very bright little girl who had gone very, very wrong, and nobody was doing anything about it. To hell with the rich".⁸

Both the knight and the private detective are described as individuals that are fit for their task, according to their needs in their specific societies. Sir Gawain is provided with a recognized flawless reputation in terms of courtly love and chivalric vows (3, XLIX, LX), a useful literal armour that can protect him from foes (2, XXV-XXVIII), and a whole series of moral characteristics and virtues which are succinctly represented in the description of his highly symbolic armour.

⁶ "Sir Gawain and the Green Knight", in *The Oxford Anthology of English Literature*, vol. 1, Fitt 1, III, pp. 37-47. (Further references to this poem will be immediately followed by fitt, stanza and line numbers.)

⁷ Johan HUIZINGA, *El otoño de la Edad Media*, p. 91.

⁸ Raymond CHANDLER, *The Big Sleep*, p. 39.

First he was found faultless in his five wits.
 Next, his five fingers never failed the knight,
 And all his trust on earth was in the five wounds
 Which came to Christ on the Cross, as the Creed tells.
 And whenever the bold man was busy on the battlefield,
 Through all other things he thought on this,
 That this prowess all depended on the five pure Joys
 That the holy Queen of Heaven had of her Child.
 Accordingly the courteous knight had that queen's image
 Etched on the inside of his armoured shield,
 So that when he beheld her, his heart did not fail.
 The fifth five I find the famous man practised
 Were —Liberality and Lovingkindness leading the rest;
 Then his Continenence and Courtesy, which were never corrupted;
 And Piety, the surpassing virtue. These pure five
 Were more firmly fixed on that fine man
 Than on any other, and every multiple,
 Each interlocking with another, had no end,
 Being fixed to five points which never failed,
 Never assembling on one side, nor sundering either,
 With no end at any angle; nor can I find
 Where the design started or proceeded to its end.
 Thus on his shining shield this knot was shaped
 Royally in red gold upon red gules.
 That is the pure Pentangle, so people who are wise
 are taught.

(2, XXVIII, 640-665)

Furthermore, his virtues are proved throughout the romance, as when,
 finally, he humbly accepts the Green Knight's challenge:

Then Gawain at Guinevere's side
 Bowed and spoke his design:
 "Before all, King, confide
 This fight to me. May it be mine".
 (1, xv, 339-342; also 1, xvi)

Likewise, the knight preserves his chastity and pays humble respect
 to his host when he courteously refuses to yield to the forceful claims of
 Bertilak's wife.

For that peerless princess pressed him so hotly,
 So invited him to the very verge, that he felt forced

Either to allow her love or blackguardly rebuff her.
 He was concerned for his courtesy, lest he be called caitiff,
 But more especially for his evil plight if he should plunge into sin,
 And dishonour the owner of the house treacherously.
 'God shield me! That shall not happen, for sure,' said the knight.
 So with laughing love-talk he deflected gently
 The downright declarations that dropped from her lips.

(3, LXXI, 1770-1778)

Marlowe and Spade also wear a symbolical armour that suits their prowesses. They are prepared to go through both physical and emotional strains. They are tough men proficient with their guns, and cold enough so as not to be diverted from their purposes. Their strength and endurance—which are sometimes manifested through the detectives' violence—allow them to survive and to solve the crimes in which their clients are involved.

Spade's elbow dropped as Spade spun to the right. Cairo's face jerked back not far enough: Spade's right heel on the patent-leathered toes anchored the smaller man in the elbow's path. The elbow struck him beneath the cheek-bone, staggering him so that he must have fallen had he not been held by Spade's foot on his foot.⁹

Their physical skills are complemented and enhanced by their professional assets as detectives. They are shrewd men provided with a keen observation, quick memory, intuition, and knowledge of human nature, elements that help them to protect themselves and to find the clues of the crimes, as well as the truth about them, as when Marlowe can see a woman's "[...] pointed black slipper that showed under the plush curtain on the doorway to [his] left",¹⁰ or when Spade guesses how his partner was killed.

But he'd've gone up there with you, angel, if he was sure nobody else was up there. You were his client, so he would have no reason for not dropping the shadow on your say-so, and if you caught up with him and asked him to go up there he'd've gone. He was just dumb enough for that. He'd've looked you up and down and licked his lips and gone grinning from ear to ear—and then you could've stood as close to him

⁹ Dashiell HAMMETT, *The Maltese Falcon*, p. 43.

¹⁰ R. CHANDLER, *op. cit.*, p. 49.

as you like in the dark and put a hole through him with the gun you had got from Thursby that evening.¹¹

Just as Sir Gawain, the detectives live according to a very strict, unwritten code. However, in the case of the knight the nature of the code is different since he belongs to the world of romance, where even the possible individual ideals and traits turn out to be social characteristics and imagery, as chivalry and courtly love are.¹² The detective is determined to sustain a moral and ethical code of his own in a corrupt world, a code that suits his position in his world, and which turns out to be an element that increases his isolation. The detective works on a basis of absolute loyalty towards his client, towards the "forsaken" in turn, just as he is also faithful to his trade and partners. The detective suffers for the client whether (s)he deserves it or not, and covers up for him/her when it is necessary, as in *The Big Sleep*, where Marlowe does not tell the police that Carmen Sternwood is the murderess, so that both her old, paralyzed father and she — a sick girl — can be spared further disappointments and problems. In the case of Spade, although he actually disliked dumb, lascivious Archer, he considers it is his professional and moral duty to avenge his partner's death, even at the cost of Brigid O'Shaughnessy's love.¹³ Another aspect of the detective's code is his honesty. The detective decides when the case is finished according to his own guidelines, as when Marlowe continues his investigation even once General Sternwood has already paid him and considered his problems are solved. Likewise, he cannot be bribed nor forced to provide anyone with information or unnecessary details about the client or the case: "Who's the client?" Placidity came back to Spade's face and voice. He said reprovingly: "You know I can't tell you that until I've talked it over with the client".¹⁴

Both the knight and the detective embark in adventures that allow the protagonist to show his virtues. Thus, the series of episodic adventures in which they perform prowesses, become an essential element not only in romance,¹⁵ but also in detective fiction. And these adventures are nothing but the frame, or superficial appearance, of the protagonist's quest.

¹¹ D. HAMMETT, *op. cit.*, p. 193.

¹² John STEVENS, *Medieval Romance: Themes and Approaches*, p. 50.

¹³ D. HAMMETT, *op. cit.*, pp. 197-200.

¹⁴ *Ibid.*, p. 20.

¹⁵ Northrop FRYE, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, p. 186.

These characters are engaged in two overlapping pairs of searches or purposes, and quests, a fact that easily proves its effectiveness in terms of plot, as well as in the creation of the character, and which depends very much on the searching pattern of heroism in romance where "[...] the hero is involved in a mystery; he is on a quest but does not know what he has to look for; he is engaged in a struggle but does not know who his adversary is".¹⁶ Sir Gawain leaves Camelot in order to keep his promise with the Green Knight. This first purpose is followed by the episode at Bertilak's castle, the second event in the knight's errand, and which turns out to be directly related to the first. Likewise, Spade's task is at first to discover who murdered Archer and to help Miss O'Shaughnessy. As the plot develops, he gets involved in a search for the Maltese falcon, falls in love with O'Shaughnessy, and seems to forget his initial aim. At the end, the search for the falcon finishes, while the woman is revealed as Archer's murderess, thus ending the novel with the union of different events in a single one. As regards Marlowe, he is asked to solve General Sternwood's case of blackmailing, in which Carmen Sternwood is involved. Yet, during his work Marlowe very soon finds a second element, Rusty Regan's disappearance, which at the end is found to be the accidental product of Carmen Sternwood's deeds.

Beyond these concrete events, or underlying them, there are two sorts of quests which are undertaken by Sir Gawain, Marlowe, and Spade. They are the social quest, and the individual, private quest. Gawain goes to meet the Green Knight at the Green Chapel as an emissary of Arthur's court, in order to prove the values of his community. However, there is also his quest as an individual that has to prove his own virtues. This is his opportunity to face his human nature and his true value, it is "[...] a search for the true self"¹⁷ clearly pointed by the presence of an interlude-like episode that apparently does not have much to do with the social quest into which the knight has plunged (Fitts 2 and 3), but which allows him to acquire a fair appreciation of his own situation.

Spade's and Marlowe's quests somewhat adhere to the pattern created for the knight. When they try to help their clients they engage in a pursuit of truth and justice and in a fight against social corruption. They try to purge the sins of their society in a social quest in which —unlike in Gawain's— social values do not have to be proved, but transformed and purified. Nevertheless, the detective also has to confront his own private

¹⁶ J. STEVENS, *op. cit.*, p. 80.

¹⁷ *Ibid.*, p. 78.

situation and his relation to the world. No matter how much he strives, whatever he does is always too little and futile for his society. Besides, in spite of his claims of flawlessness, the detective himself partakes of the social corruption and is corrupted in turn: "Me, I was part of the nastiness now".¹⁸

In the process of their quest, Gawain, Marlowe and Spade have basically two different sorts of relationships with women, mainly based on the fact that "[l]a heroicidad ha de consistir en librar o salvar a la mujer adorada del más inminente de los peligros".¹⁹ Likewise, it has to be taken into account that "[j]unto a la exaltación del flirt manteníase también la idea del amor puro, caballeresco, fiel y abnegado, que era un elemento esencial del ideal caballeresco de la vida",²⁰ a kind of love that becomes the possibility and ground of aesthetic and moral perfection for the knight.²¹

The two kinds of relationships correspond to two sorts of women, the comrade-like or helpless maiden, and the witch-like, sensual woman, the first being related to the platonic, courteous conception of the beloved, whereas the second one corresponds to its dangerously erotic manifestation.

The three male characters that have been considered are or come to be bound to some women from the first group. There is Guinevere, the untouchable lady, the ideal of beloved, who is above Gawain in rank and to whom the knight owes loyalty and protection.

Then in progress to their places they passed after washing,
In authorized order, the high-ranking first;
With glorious Guinevere, gay in the midst,
On the princely platform with its precious hangings
Of splendid silk at the sides, a state over her
Of rich tapestry of Toulouse and Turkestan
Brilliantly embroidered with the best gems
Of warranted worth that wealth at any time
Could buy.
Fairest of form was this queen,
Glinting and grey of eye;
No man could say he had seen

¹⁸ R. CHANDLER, *op. cit.*, p. 139.

¹⁹ J. HUIZINGA, *op. cit.*, p. 108.

²⁰ *Ibid.*, p. 165.

²¹ *Ibid.*, p. 152.

A lovelier, but with a lie.
(1, iv, 72-84)

And there is also Effie Perrine, whose flirtatious relationship with Spade is blurred by her being a boyish girl friend,²² "[...] the sister of the boy who stood on the burning deck [...]",²³ an angel,²⁴ or a man: "'You're a damned good man, sister', he said and went out".²⁵ But there are also some ambiguous women, since sometimes they are helpless women whose maidenhood is not so clear, or later on turns out to be a mere façade. Both Carmen Sternwood and Miss Wonderly—O'Shaughnessy—start being rather forsaken women who need protection and understanding.

[...] she giggled with secret merriment. Then she turned her body slowly and lithely, without lifting her feet. Her hands dropped limp at her sides. She tilted herself towards me on her toes. She fell straight back into my arms. I had to catch her under or let her crack her head on the tessellated floor. I caught her under her arms and she went rubber-legged on me instantly. I had to hold her close to hold her up. When her head was against my chest she screwed it around and giggled at me.²⁶

[...] "Miss Wonderly's sister ran away from New York with a fellow named Floyd Thursby. They're here. Miss Wonderly has seen Thursby and has a date with him tonight. Maybe he'll bring the sister with him. The chances are he won't. Miss Wonderly wants us to find the sister and get her away from him and back home". He looked at Miss Wonderly. "Right?"

"Yes", she said indistinctly. The embarrassment that had gradually been driven away by Spade's ingratiating smiles and nods and assurances was pinkening her face again. She looked at the bag in her lap and picked nervously at it with a gloved finger.²⁷

These last two characters become part of the second sort of women met by the knight and the detective—the sensual witch and temptress. One of Sir Gawain's trials is his series of encounters with his host's wife, when he has to reject her courteously in order not to fail in terms

²² D. HAMMETT, *op. cit.*, pp. 5, 155, *passim*.

²³ *Ibid.*, p. 120.

²⁴ *Ibid.*, p. 139, *passim*.

²⁵ *Ibid.*, p. 147.

²⁶ R. CHANDLER, *op. cit.*, p. 5.

²⁷ D. HAMMETT, *op. cit.*, pp. 8-9.

both of chivalry and of courtly love (3). And she embodies a real temptation ("So that stately lady tempted him and tried him with questions / To win him to wickedness [...]", 3, LXI, 1549, 1550) not only because of his indebtedness to the host, but also because "[...] there are also special rules for a knight 'on errand', requiring him to avoid diverting amorous entanglements".²⁸ Moreover, behind this woman the concrete reflection of her role looms large (2, XXXIV, 947-969) —Morgan the Fay, the disagreeable woman that accompanies the host's wife and who, as an Eve figure, stands for the otherness of women that allows sensuality to be understood as evil, knowledge as witchcraft,²⁹ aspects that are already hinted in the host's wife.

In the case of Spade and Marlowe, there are Brigid O'Shaughnessy, and both Carmen Sternwood and Vivian Regan, women who tempt the detective by means of their sexuality, which thus becomes a trap, an obstacle that has to be surmounted through the detective's "superiority".³⁰ They either fruitlessly try to divert the detective from his purposes, as O'Shaughnessy, or to make him depart from his self-made rules and code, as General Sternwood's daughters do.

The bed was down. Something in it giggled. A blond head was pressed into my pillow. Two bare arms curved up and the hands belonging to them were clasped on top of the blond head. Carmen Sternwood lay on her back, in my bed, giggling at me. [...]

"It isn't on account of the neighbors", I told her. "They don't really care a lot. There's a lot of stray broads in any apartment house and one more won't make the building rock. It's a question of professional pride. you know —professional pride. I'm working for your father. He's a sick man, very frail, very helpless. He sort of trusts me not to pull any stunts. Won't you please get dressed, Carmen?"³¹

Nevertheless, just as Sir Gawain, both Spade and Marlowe always manage to control the situation, even when they do get involved with women, as Spade does, because, being a knight figure, the detective has to maintain his purity and remain uncorrupted. Thus sex and women are

²⁸ J. A. BURROW, "Sir Gawain and the Green Knight", in *The New Pelican Guide to English Literature*, vol. 1, p. 215.

²⁹ Cf. José Luis CARAMÉS LAGE, "El ritual simbólico y mítico de Sir Gawain and the Green Knight", in J. F. GALVÁN REULA, *Estudios literarios ingleses*, pp. 158-159.

³⁰ Cf. Jerry PALMER, *La novela de misterio (thrillers): génesis y estructura de un género popular*, pp. 47-72.

³¹ R. CHANDLER, *op. cit.*, pp. 93, 95.

mere obstacles and temptations —and women sometimes turn out to be murderesses— that have to be overcome so that he may appear as a successful quester.

Another essential element in these characters' quest is their fall, their sin, their yielding to some sort of temptation. Gawain is able to resist the sensual allure of the lady and after every attempt on her part he has to perform a sort of cleansing ritual, such as going to mass (3, LXII, 1558), whereas detectives tend to take showers or to change into clean clothes after participating in agitated, violent events that belong to the surrounding corrupt world.³² Yet, Sir Gawain does fall in a way that afterwards turns out to be a means of survival when he accepts the lady's girdle and lies to his host (3, LXXIII-LXXVII). Moreover, this sin is followed by another when he shows some cowardice just at the moment when the Green Knight is going to hit him with the axe (4, XCI). In the case of the detectives, they are doomed to fall for the mere fact of being lonely individuals immersed in a rotten society, and not being able to cure its illness. Because —unwillingly— being part of their society, they are also involved in corruption and somehow come to share their community's values, or at least handle its same weapons.

"Are you a loogan?"

"Sure", I laughed. "But strictly speaking a loogan is on the wrong side of the fence".

"I often wonder if there is a wrong side".

[...]

"Oh, you think I accounted for Geiger —or for Brody— or both of them".

She didn't say anything. "I didn't have to", I said. "I might have, I suppose, and got away with it. Neither of them would have hesitated to throw lead at me".

"That makes you just a killer at heart, like all cops".

"Oh, nuts".³³

["]You don't know what I have to go through or over or under to do your job for you. I do it my way. I do my best to protect you and I may break a few rules, but I break them in your favor. The client comes first, unless he's crooked. Even then all I do is hand the job back to him and keep my mouth shut. After all you didn't tell me not to go to Captain Gregory".³⁴

³² D. HAMMETT, *op. cit.*, p. 123.

³³ R. CHANDLER, *op. cit.*, p. 90.

³⁴ *Ibid.*, p. 129.

There is an essential sense of loss and defeat at the end of both Sir Gawain, and the two detectives' quest. Sir Gawain returns to his original community, which welcomes him and celebrates his being alive. However, Gawain is not the same now since he has become aware of his shameful corruption, which has led him to choose between "[...] una posible muerte y una renuncia al código caballeresco lo que establece, a lo largo del poema, una relación de duda e incertidumbre además de una mediación entre el idealismo y el engaño que llamaremos ambigüedad [...]"³⁵ Likewise, Spade and Marlowe find that the end of their quest is also self-defeating. They have obtained no personal reward, and evil is bound to appear again. Furthermore, they may have found the truth, but they are not able to repair the damage done to society and to themselves, they are no longer flawless individuals. They are now, like Gawain, fallen angels. As John Paterson suggests, "[t]here is always at the end of the hard-boiled novel a moment of depression when the mission is completed, the enterprise ended, as if this little victory had cost too much in terms of human suffering".³⁶

These characters find themselves trapped in relativity, since the existence of two different codes becomes evident—there are the social code, and their private codes. Therefore, they are revealed as opponents to society due to the confrontation of codes that they provoke, as well as to their mere presence as distinct, singular individuals that attempt to introduce their values in a decadent world.

The detective's isolation becomes much more evident as he has lost friends, lovers, colleagues, or at least a little self-respect and hope in the world, whereas Sir Gawain—whose task was carried out in isolation (I, XXX), although he certainly belonged to his society—has to face the difference between his individual experience, and the community's response to it. Sir Gawain appears then as an individual that becomes alienated from his society since he has transcended it and its values, thus creating a more private code for himself.

The relation between these two sorts of figures—the knight and the hard-boiled detective—and their interaction produced by the reader's awareness of the fusion of horizons becomes much more evident if one takes into account how this dialectical, historical consciousness is revealed in both the poem and the novels. They display some consciousness of historicity, of the interplay of different historical moments, and of the need to profit from the acquisition of roots.

³⁵ J. L. CARAMÉS LAGE, *op. cit.*, p. 150.

³⁶ Robin M. WINKS, ed., *Detective Fiction: A Collection of Critical Essays*, p. 110.

Sir Gawain and the Green Knight starts with an epic frame that summarizes the matter of Troy, which is then connected to the Arthurian cycle (1, I-II). Likewise, when Gawain's armour is described, the Pentangle and Solomon are employed in order to emphasize the ideal characteristics of the knight (2, XXVII, 620-630; XXVIII). These two elements contribute to make of Arthur and his knights the inheritors of an ancient tradition of worth praising, knightly virtues. Moreover, these allusions provide the ideal of knighthood with consistency and make it desirable and appreciated in an age already fairly posterior to Arthur's time, and when reality was different from the world depicted in romances.

In its turn, *The Big Sleep* relates itself to the tradition created by chivalric romances like Sir Gawain "[...] through a series of allusions. Apart from the already surveyed similarities between Gawain and Marlowe, the novel contains overt echoes of the knight figure. There are some distinct allusions to medieval past, such as Carmen Sternwood's pageboy tresses",³⁷ and the presence of actual —chess— knights at Marlowe's apartment: "I reached down and moved a knight [...]",³⁸ and the detective's ironically mentioning "The move with the knight was wrong. [...] Knights had no meaning in this game. It wasn't a game for knights",³⁹ precisely when his knightly nature is being tested by Carmen. And one cannot dismiss the passage used as the epigraph of this essay, as well as its closing counterpart when Marlowe says that "[t]he portrait over the mantel had the same hot black eyes and the knight in the stained-glass window still wasn't getting anywhere untying the naked damsel from the tree",⁴⁰ passages that become more meaningful if one regards the fact that, indeed, Marlowe finds a naked girl who needs his help —Carmen Sternwood.

In *The Maltese Falcon*, Spade is not related to knights as an individual per se, but in terms of his search. Gutman's account of the history of the Maltese falcon shows how it belongs to an ancient past, and how it has been the aim of several true questers.⁴¹ Therefore, Spade is another link in the chain of knights and knight-like individuals that have tried to find the falcon, thus becoming part of its continuous history —a history that, disturbingly enough, also includes O'Shaughnessy, Cairo, and Gutman, perhaps as some perversion of the knightly ideal.

³⁷ R. CHANDLER, *op. cit.*, p. 4.

³⁸ *Ibid.*, pp. 93-94.

³⁹ *Ibid.*, p. 95.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 127.

⁴¹ D. HAMMETT, *op. cit.*, pp. 113-116.

It has been shown how these different texts point to the past and to past traditions and literary works, and how they also display an awareness of this relationship. Yet, it is the reader who can —due to his/her historical consciousness, which allows him/her to take into account different levels of past and present— complete “a” and not “the” possible meaning and significance of these texts and characters, for and according to his/her own position in time.

Despite some differences between the two different figures and worlds depicted —such as the predominance of either marvellous or realistic details, which in themselves emphasize the differences between the environments depicted in the texts— both the knight and the hard-boiled detective fulfill the same kind of expectations. They also play the same role within the textual and contextual limits that circumscribe them: one tries to recall myth in the realm of romance, whereas the other is constantly moving from the high to the low mimetic mode and viceversa, while trying to resemble the hero of romance,⁴² thus producing a movement from myth to realism.⁴³ Gawain, Marlowe, and Spade are individuals immersed in an indifferent society, or at least in a community that is unable to understand them. If sometimes they do not seem to be absolutely fixed, unified individuals, because of their flaws, they do impose their experience as the valid one, thus rendering, among other elements, a forceful sample of the man-centredness of experience, where humanism —or its seeds and its remains— and utter phallocentrism converge.⁴⁴

Both figures are the expression of past ideals placed within the limits of a society that faces a tough —or harsher— different reality.⁴⁵ They belong to societies that seem to or need to cling to a past tinged by myth, a myth that gradually loses optimism and brightness, and nevertheless continues to be detached from reality.

If one takes into account the particular circumstances and characteristics of the knight and the detective, as well as the interplay of their place in time, the knight can be regarded as a myth, and the detective as a transformation and actualization of that myth, according

⁴² Cf. N. FRYE, *op. cit.*, pp. 33-67.

⁴³ “Myth, then, is one extreme of literary design; naturalism is the other, and in between lies the whole area of romance, using that term to mean [...] the tendency [...] to displace myth in a human direction and yet, in contrast to ‘realism’, to conventionalize content in an idealized direction”. (*Ibid.*, pp. 136-137.)

⁴⁴ C. BELSEY, *Critical Practice*, p. 7, *passim*.

⁴⁵ Cf. J. HUIZINGA, *op. cit.*

to Barthes observations.⁴⁶ The figure of the knight becomes the embodiment of already established ideal systems of values —mainly, chivalry and courtly love. So the knight comes to contain ideals determined by social needs and wishes that emerge in specific historical moments. Therefore, the knight —specifically Sir Gawain— as a myth is a secondary semiological system, insofar as it employs already constructed signs as signifiers —the courteous, chivalric knight— to which a new signified is added —his individualism— thus creating the figure of this particular sort of knight.

Spade and Marlowe, being hard-boiled private detectives, are part of an artificial myth. The figure of the detective is constructed on the foundations of Sir Gawain —the knight— thus forming a tertiary semiological system that takes the knight —already a myth— as the signifier of this second myth. This signifier —the first myth— goes through several modifications in order to suit the realistic mood required by the hard-boiled detective and the hard-boiled detective novel, without losing its capacity to render allusions and analogies that point to the relation between both myths.

[...] el punto capital de todo esto es que la forma no suprime el sentido sino que lo empobrece, lo aleja, lo mantiene a su disposición. Parece que el sentido va a morir, pero se trata de una muerte en suspenso: el sentido pierde su valor pero mantiene la vida, y de esa vida va a alimentarse la forma del mito. El sentido será para la forma como una reserva instantánea de historia, como una riqueza sometida, factible de acercar o alejar en una especie de alternancia veloz: es necesario que la forma pueda volver permanentemente a echar raíces en el sentido y alimentarse naturalmente de él; sobre todo es necesario que en él pueda ocultarse. Lo que define al mito es este interesante juego de escondidas entre el sentido y la forma.⁴⁷

Therefore, it is the interaction of different horizons, of the texts' past and present and of the reader's past, present, and reading background —a sort of double historicity— as well as of his/her historical consciousness, which allows the existence of readings where similar patterns and characteristics in different texts are signalled. Furthermore, this dialectics of reading may become the site where mythic systems are revealed, if not created, since, as it has been shown, tracing back resemblances, and the

⁴⁶ Cf. R. BARTHES, *op. cit.*, pp. 199-257.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 209-210.

construction of meaning and patterns, depend to a great extent on a conscious, active participation of the reader—who stands on a vantage point—a participation that can be justly regarded as an essential element in the dialogue between reader and text. A dialogue where the past can be the foundation of the present, but also where the present modifies our appreciation of the past in such a way, that every new reading, insofar as it may suppose an understanding of the text, also implies the possibility of a valid new, enriching interpretation.

Bibliography

BARTHES, Roland, *Mitologías*. Trans. Héctor Schmucler. México, Siglo XXI, 1989.

BELSEY, Catherine, *Critical Practice*. London, Methuen, 1988.

BOILEAU, Pierre and Thomas NARCEJAC, *La novela policial*. Trans. Basilia Papastamatín. Buenos Aires, Paidós, 1968. (Letras mayúsculas, 7)

BURROW, J. A., "Sir Gawain and the Green Knight", in *The New Pelican Guide to English Literature*, vol. 1, part 1. Ed. Boris Ford. Harmondsworth, Penguin Books, 1982, pp. 208-223.

CHANDLER, Raymond, *The Big Sleep*. New York, Vintage Books, 1988. (Vintage Crime)

CHANDLER, Raymond, "The Simple Art of Murder", in *Pearls are a Nuisance*. Harmondsworth, Penguin Books, 1964, pp. 181-199. (Penguin Crime)

FRYE, Northrop, *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton, Princeton University Press, 1973.

GADAMER, Hans-Georg, "Fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica", in *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*. Ed. Dietrich Rall. México, UNAM, 1987, pp. 19-29. (Pensamiento social)

- GALVÁN REULA, J. F., ed., *Estudios literarios ingleses. Edad Media*. Madrid, Cátedra, 1985. (Crítica y estudios literarios)
- HAMMETT, Dashiell, *The Maltese Falcon*. London, Pan Books, 1975.
- HUIZINGA, Johan, *El otoño de la Edad Media*. Trans. José Gaos. Madrid, Alianza Editorial, 1990. (Alianza universidad, 220)
- ISER, Wolfgang, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1978.
- JAUSS, Hans Robert, "Literary History as a Challenge to Literary Theory", in *New Literary History: A Journal of Theory and Interpretation*, vol. II, no. 1, 1970-1971, pp. 7-37.
- KEEN, Maurice, *Chivalry*. New Haven, Yale University Press, 1984.
- PALMER, Jerry, *La novela de misterio (thrillers): génesis y estructura de un género popular*. Trans. Mariluz Caso. México, FCE, 1983. (Colección popular, 231)
- "Sir Gawain and the Green Knight", in *The Oxford Anthology of English Literature*, vol. I. General eds. Frank Kermode and John Hollander. New York, Oxford University Press, 1973, pp. 286-348.
- STEVENS, John, *Medieval Romance: Themes and Approaches*. New York, W. W. Norton & Company, 1974.
- WINKS, Robin W., ed., *Detective Fiction: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, Prentice-Hall, Inc., 1980.

De la “Noche oscura” de san Juan de la Cruz a los *Cuatro cuartetos* de T. S. Eliot

María Enriqueta GONZÁLEZ PADILLA
Universidad Nacional Autónoma de México

[...] Para llegar allá,
Para llegar a donde estás, para salir de donde no estás,
Debes ir por un camino donde no existe éxtasis.
Para llegar a lo que no sabes,
Debes ir por un camino que es el camino de la ignorancia.
Para poseer lo que no posees,
Debes ir por el camino de la desposesión.
Para llegar a lo que no eres,
Debes pasar por el camino de tu no ser.
Y lo que no sabes es lo único que sabes,
Y lo que es tuyo es lo que no es tuyo,
Y donde estás es donde no estás.¹

Estos versos del tercer movimiento de “East Coker”, el segundo de los poemas que Tomás Stearns Eliot denominó *Cuatro cuartetos* son, como habrá advertido el lector, una paráfrasis de la *Subida al monte Carmelo*, I, XIII, de san Juan de la Cruz. El poeta inglés y Premio Nobel que los adoptó se hallaba, en la tercera y cuarta décadas de este siglo, empeñado en una empresa espiritual de gran envergadura: la de redimir personalmente el tiempo y hallar el sentido universal de la historia, tema que lo había venido preocupando desde la composición de “Geroncio” (1920), “La tierra baldía” (1922), “Miércoles de Ceniza” (1930) y “Asesinato en la catedral” (1935). Los *Cuatro cuartetos*, cuyos nombres (“Burnt Norton”, “East Coker”, “The Dry Salvages” y “Little Gidding”) corresponden a sitios relacionados con la geografía personal del autor, tienen un contenido tanto teórico-filosófico como moral. Importa entender que no se trata de poemas biográficos, aunque el poeta haya tenido intuiciones claras de “la inserción de lo intemporal en el tiempo” en los sitios en

¹ La versión española de este fragmento de los *Cuatro cuartetos* de Eliot, y de todas las citas en español que de ellos hago en este artículo, se debe a la traducción anotada de Vicente Gaos (México, Premiá, 1977).

cuestión, sino de especulaciones en que, adaptando a la poesía la técnica musical del contrapunto, Eliot discurre en movimientos sucesivos, como los de una sinfonía, sobre el tiempo, lo mismo en relación con nuestro ser físico que con nuestro ser espiritual; la evolución de nuestros recuerdos, de nuestros sufrimientos y de nuestras alegrías; nuestro desesperar y nuestro esperar pacientemente; el volvernos peores o mejores; el mudarnos y el conservarnos; nuestro desear y nuestro amar, y como proceso temporal también, la gestación y la realización del arte. Se trata pues de una indagación que con justicia podría llamarse existencialista, por cuanto su contenido es la búsqueda de un significado: el de la existencia en el tiempo. Para los propósitos de este artículo, vamos a fijarnos en los puntos en que, explícita o implícitamente dentro de estos poemas, existe alusión o afinidad con el pensamiento de san Juan de la Cruz.

Establezcamos de antemano que en cada uno de los cuartetos el poeta parte de una experiencia reveladora, la primera de las cuales tiene lugar en Burnt Norton, nombre de una mansión solariega cuyo jardín es un sitio delicioso y exclusivo, poblado de risas infantiles, árboles copudos, pájaros de canto melodioso, estanque en que se refleja la luz solar y rosales florecidos: en suma, para Eliot, la esfera de los recuerdos infantiles, o como dice él, "nuestro primer mundo", lo que pudo ser el paraíso del primer hombre, cuya pureza y felicidad no se ven ensombrecidas por ningún dolor.

Sin embargo, este mundo luminoso y apacible no puede, debido al pecado original, ser el asiento de nuestra condición humana que se ve obligada a abandonarlo: "Ve, ve, ve, dijo el pájaro: el género humano / No puede soportar mucha realidad". Y a penetrar en una esfera de contradicciones y oscuridades dentro de la dimensión temporal cuyo análisis y reconciliación es justamente el asunto de los cuatro poemas. Ya esto nos había sido anunciado desde los epígrafes a *Cuatro cuartetos*, inscritos en lengua griega, el segundo de los cuales reza: "El camino hacia arriba y hacia abajo es uno y el mismo". Aunque tomada de Heráclito, veremos cómo esta frase coincide con un dicho de san Juan de la Cruz.

Como bien sabemos, por abstracto que sea el tema a tratar, es propio de la poesía materializarlo en imágenes. Por lo tanto, en el tercer movimiento de "Burnt Norton" el autor nos sumerge en la atmósfera—lugar "desafecto" e incómodo de nuestra realidad cotidiana— representada en el poema por la imagen de los pasajeros que transitan en el "metro" o tren subterráneo de las grandes ciudades, con su luz tenebrosa, el reflejo en los rostros de los entendimientos, "llenos de fantasías y

vacíos de sentido / tímica apatía sin concentración, / hombres y trozos de papel llevados en remolinos por el viento frío / [...] eructo de almas enfermizas". He ahí la penumbra trivial e intrascendente, comparable al estado de tibieza espiritual, en que se desgasta la vida humana cuando se la pasa en mero activismo, "distracción" o "divertimiento" como diría Pascal. Eliot contrasta esta oscuridad intrascendente con la oscuridad purgativa de los místicos cuando dice de aquélla: "Ni oscuridad para purificar el alma / vaciando con privación lo sensual, / purgando el afecto de lo temporal, / ni plenitud ni vacío", ese vacío que san Juan de la Cruz propugna justamente con tanta energía en su exégesis de la "Noche oscura", cuando explica que ésta consiste en "desapego de todas las apetencias de los sentidos, abrazo de la fe aunque ésta sea oscuridad para el entendimiento y entrega a Dios que es infinitamente grande e inabarcable para la miseria humana".²

En su búsqueda del significado de la existencia en el tiempo, que como decíamos, es el tema de los *Cuatro cuartetos*, Eliot recurre frecuentemente, como san Juan de la Cruz, a paradojas y antítesis. Es desde luego paradójico el que la oscuridad total que el alma debe crear en sí misma nos descubra la luz de las realidades divinas. Paradójico es también que "la danza", el movimiento perpetuo de nuestras vidas en su infatigable búsqueda de satisfacción de sus deseos y apetencias, nos haga por contraste y eliminación desembocar en "el punto fijo" que es el amor. Nuestro "aquí" se opone al "allá", quietud y trascendencia este último que brevemente percibimos en momentos de exultación o de éxtasis, pero que no logramos, mientras permanecemos en el tiempo, poseer definitivamente: "Yo sólo puedo decir: 'allá' hemos estado: / pero no puedo decir dónde. / Ni puedo decir cuánto rato, pues eso es situarlo en el tiempo. / La liberación del deseo práctico, / El desligamiento de la acción y del sufrimiento, / El desligamiento de la compulsión interna y externa [...]" ("Burnt Norton II"). El amor es en ambos autores quietud y reposo que no nos es dado poseer sino imperfectamente en esta vida.

Al final de "Burnt Norton" alude al movimiento de ascesis bajo la figura de "los diez peldaños" que san Juan de la Cruz menciona en la "Noche oscura", II, XIX: "Decimos pues, que los grados de esta escala de amor, por donde el alma de uno va subiendo a Dios, son diez", y habla también ahí san Juan del "puente" que significa el alma en su movimiento ascensional al Creador. A fuer de poeta y crítico, Eliot aplica estos

² Genaro FERNÁNDEZ MACGREGOR, "Lo poético y lo luminoso en san Juan de la Cruz", segundo de dos artículos publicados en *Excelsior* en ocasión de la fiesta del santo en 1961.

conceptos a la esfera del arte que intenta fijar, dar norma, ya sea con formas, o con sonidos y palabras, a lo que de suyo es materia resbaladiza e inestable.

Por otra parte, dado que nuestra existencia temporal es algo ineludiblemente doloroso, y que es parte integral de nuestro cristianismo asumir y valorar esta dimensión, el autor de los *Cuatro cuartetos* nos habla en términos muy poderosos de la función curativa del dolor. Presenta a Cristo como "el cirujano herido" bajo cuyas "manos sangrientas sentimos / La compasión cortante de su arte / Que resuelve el enigma de la fiebre al instante". Llama a la Iglesia "enferma agonizante", por cuanto comparte la muerte de Cristo; a la tierra la denomina "nuestro hospital / Dotado por el arruinado millonario" (Adán), y a la existencia toda "Viernes Santo", en que, "Helarme debo para estar caliente / Y tiritar en fríos fuegos purgatoriales / Cuyas llamas son rosas, y el humo zarzales". Todo este ingenioso movimiento IV de "East Coker" es de corte metafísico, y aunque se notan en él influencias de Pascal y de Marvell, las reminiscencias de la "Noche oscura" y de la "Llama de amor viva" de san Juan de la Cruz son evidentes.

Como en nuestro santo, no sólo el misterio de la redención, sino el de la encarnación es fundamental, puesto que se trata de la más grande y palpable inserción de la eternidad en el tiempo que registra la historia. En "The Dry Salvages", el tercero de los cuartetos, Eliot habla de las "anunciaciones" y de la "Anunciación". Así como "Burnt Norton" había sido un poema de aire, pues éste era el elemento por donde se transmitían las voces del pájaro que invita al poeta a abandonar el paraíso, e "East Coker" un poema de tierra, pues este cuarteto comienza con la evocación de lo transitorio de la vida humana —nuestros antepasados cuyos cuerpos se han convertido ya en materia física—, este tercer cuarteto es un poema de agua, en donde encontraremos como símiles básicos el río y el mar. El primero de éstos simboliza el tiempo individual, el decurso de nuestra propia vida, en contraposición con el mar, que es el tiempo universal de la historia de la humanidad. Pero tanto uno como otro obedecen a leyes inviolables, e imponen su poder al hombre, por más que éste se desentienda de ellos o pretenda dominarlos. El ritmo del tiempo individual se nos deja sentir en la transformación de nuestro propio cuerpo y en el cambio de las estaciones. El del tiempo universal surge en nuestro corazón como una campanada que se escucha por encima de la infinidad de voces marinas. Esta campanada es para nosotros una "anunciación", el requerimiento para proyectar nuestro tiempo en la eternidad.

La imagen del mar lleva al poeta a representar en términos de naufragio lo dramático e interminable de nuestras pérdidas, frustraciones y sufrimientos. La vida está sembrada de calamitosas anunciaciones, y el dolor, lejos de disminuir, aumenta con los años, la pérdida de lo que más amamos, la mengua de las energías y el silencioso presentimiento de la muerte. ¿Cómo podrá el hombre superarlo? Sólo mediante la apenas pronunciable “plegaria de la única Anunciación”. Este término, escrito ahora con mayúscula y precedido de “the one” —la única— es una alusión a la respuesta, al “Fiat” de la Virgen Nuestra Señora, cuya aceptación de la voluntad divina nos urge reproducir en nuestras vidas. Por ello Eliot, en un movimiento posterior del mismo cuarteto, invoca la intercesión de la Virgen para todos los que bregan en el mar, los que los vieron partir y aguardan su regreso, y los que, sepultados en las gargantas marinas, no pueden escuchar el llamado del “angelus perpetuo”, la recordación tranquilizadora de lo eterno.

Más claramente sanjuanista por su tema, su atmósfera y sus símbolos es el último cuarteto, “Little Gidding”, cuyo elemento básico es el fuego, y cuya experiencia reveladora tiene lugar en una pequeña capilla rural inglesa, famosa desde la primera mitad del siglo XVII en que Nicholas Ferrar fundó una comunidad basada en la familia cristiana y ofreció a Inglaterra el ejemplo de una vida dedicada a la oración y las obras pías. Eliot viene a Little Gidding para orar, siguiendo así la tradición de numerosos personajes notables que la visitaron, entre otros Carlos I Estuardo, “el rey derrotado” a que alude el primer movimiento, y otros famosos políticos que murieron como él en el patíbulo.

“Little Gidding” se inicia con una fulgurante descripción de la primavera invernal³ que nos da como el clima de lo que el poeta va a decir. El día es breve, pero deslumbrador, y a pesar del intenso frío, el alma siente arder un fuego que anticipa la revelación pentecostal en que concluye *Cuatro cuartetos*. El lugar, por otra parte, es apto para meditar. Es un sitio cuya importancia espiritual no se adivina en la fachada humilde, sino que se extrae, como la pepita de la “cáscara”, porque es lugar de oración, en que el visitante, absorto en la plegaria y despojado de toda curiosidad trivial como enseña san Juan de la Cruz, aprende de los muertos el mensaje eterno de reconciliación y amor que trasciende el lenguaje de los vivos.

³ En los países de clima templado, y aun en los semitropicales como el nuestro, hay días invernales que por su brillantez se parecen a la primavera, fenómeno que se antoja contradictorio.

Después del maravilloso segundo movimiento en que el poeta presenta un cuadro acumulativo de destrucción producida por la guerra: muerte en el aire, en la tierra, en el agua y en el fuego (Eliot escribía este cuarteto en el tiempo de la Segunda Guerra Mundial, la cual veía como un proceso purgativo), oímos al poeta analizar tres actitudes: "el apego", "el desapego" y la "indiferencia". Las tres son transitorias, y es natural que el hombre pase de la una a la otra. Por encima de ello, lo que importa, sobre todo en la vejez, es que nuestra memoria vaya colocando esas actitudes en su verdadera perspectiva, y que triunfando en nosotros el amor, que es esencialmente estable y perenne, nos liberemos tanto de las cargas de la historia personal o universal como de las angustias del porvenir. La lección de los místicos es que la Suprema Bondad saca provecho hasta de nuestras faltas para mostrar su Divina Misericordia. En esta dimensión, el pecado mismo es "conveniente" y las grandes contradicciones morales de nuestra vida se resuelven, pues el amor vence al pecado "por la purificación de nuestros motivos en orden a nuestras plegarias". Pasado, presente y futuro quedan asimismo reconciliados, porque como dice nuestro santo en "Noche oscura" (II, XVIII), "en este camino —el de la purgación y el amor— el bajar es subir y el subir es bajar".

Por consiguiente el final de "Little Gidding" y de los *Cuartetos* es algo que san Juan de la Cruz habría aprobado: "Todo género de cosa irá bien / Cuando las lenguas de llama se enlacen / En el nudo postrero de fuego / Y el fuego y la rosa sean uno".

Como conclusión diré que no podemos, desde luego, hablar de Eliot como "poeta místico", por más que en *Cuatro cuartetos* se encuentre un verdadero cristianismo y una clara aspiración al misticismo. No es el suyo ese estado de fervor espiritual sostenido y de apetencia indomable de la Divinidad en que el místico se deja absorber totalmente por la pasión avasalladora del Supremo Amor, deseando inclusive abrazar el sufrimiento y la muerte para poseerla, como en san Juan de la Cruz, sino el simple vislumbrar, en momentos y circunstancias muy especiales (como sería la experiencia en el edénico jardín de las rosas de "Burnt Norton" o en la meditación profunda de la capilla de "Little Gidding"), una realidad trascendental, una inserción de lo intemporal en el tiempo, un algo de dichoso, infinito y cabal que hace hervir el alma y no poderla contener en el pecho, y a cuya luz sublime se pueden examinar y valorar las experiencias prosaicas, dolorosas, confusas y hasta pecaminosas de nuestra existencia, los esfuerzos por trascender lo efímero y acceder a una realidad plena que desmienta el mero acontecer engañoso.

A falta de éxtasis, el poeta de *Cuatro cuartetos* recurre a los medios ascéticos de la humanidad, “que es interminable”, y de la caridad, que siempre han constituido —lo mismo para el místico que para el simple cristiano— las virtudes clásicas de la ascesis espiritual. He aquí cómo describe Eliot su posición comparada con la de un místico y “especialista” de lo trascendental, como lo es san Juan de la Cruz:

{...} aprehender
 El punto de intersección de lo intemporal
 Con el tiempo es ocupación para un santo
 Y tampoco ocupación, sino algo que se da y se toma
 En la muerte de una vida pasada toda en amor,
 Amor, altruismo y autorrenuncia.
 Para la mayoría de nosotros sólo existe el inesperado
 Momento, el momento en, y fuera del tiempo
 {...}
 y el resto
 Es oración, acatamiento, disciplina, pensamiento
 y acción.

(“The Dry Salvages”, v)

Mucho nos complace a quienes amamos y admiramos a san Juan de la Cruz, que a cuatro siglos de distancia del gran místico, un poeta de otra lengua, de otra nacionalidad y hasta de otra religión (el anglicanismo), y de la talla de T. S. Eliot, que marcó con su teatro, su poesía y su crítica toda una época, haya recogido su mensaje y lo haya expresado en términos familiares al hombre del siglo XX, dando así testimonio de su vigencia.

Para terminar quiero transcribir los versos de san Juan de la Cruz que parafraseó Eliot según dejó dicho al principio de este trabajo:

Para gustarlo todo,
 no quieras tener gusto en nada.
 Para venir a saberlo todo,
 no quieras saber algo en nada.
 Para venir a poseerlo todo,
 no quieras poseer algo en nada.
 Para venir a serlo todo,
 no quieras ser algo en nada.
 Para venir a lo que no gustas,
 has de ir por donde no gustas.
 Para venir a lo que no sabes,

has de ir por donde no sabes.
Para venir a lo que no posees,
has de ir por donde no posees.
Para venir a lo que no eres,
has de ir por donde no eres.

Y añadió el santo:

Cuando reparas en algo,
dejas de arrojarte al todo.
Porque para venir del todo al todo,
has de negarte del todo en todo.
Y cuando lo vengas todo a tener,
has de tenerlo sin nada querer.
Porque si quieres tener algo en todo,
no tienes puro en Dios tu tesoro.⁴

Bibliografía

CRUZ, Juan de la (san), *Poesías completas*. México, Ediciones Ateneo, 1973.

ELIOT, T. S., *Four Quartets*. Londres, Faber, [s. a.]

ELIOT, T. S., *Cuatro cuartetos*, [junto con] *La tierra baldía*. Trad. y notas de Vicente Gaos. México, Premiá, 1977.

FERNÁNDEZ MACGREGOR, Genaro, "Lo poético y lo luminoso en san Juan de la Cruz", en *Excelsior*. México, 24 de noviembre, 1961.

GONZÁLEZ PADILLA, María Enriqueta, *Poesía y teatro de T. S.Eliot*. 2a. ed. México, UNAM/INBA, 1991.

⁴ *Biblioteca de autores españoles*, t. 27.

Los avatares de Salomé

Luz Aurora PIMENTEL

Universidad Nacional Autónoma de México

Lapona Esfinge; en tus grises pupilas de opio,
evidencio la Catedral del Silencio de mis neuraste-
nias grises.

Julio Herrera y Reissig

La historia del precursor de Cristo, Juan el Bautista, queda ligada a la de Salomé desde su inscripción en el texto bíblico. Los evangelistas Marcos y Mateo modifican sus fuentes —principalmente la de *Antigüedades judaicas* de Flavio Josefo— al asociar la ejecución del Bautista con la danza de la hija de Herodías, incidente que no figura en el historiador romano. Como bien lo hacen notar Pierre Brunel y sus colaboradores en el *Dictionnaire des mythes littéraires*, “la historicidad misma de esa danza asesina es dudosa: una princesa bailando, sola, en un banquete de hombres es [...] poco probable en la Judea del siglo I”, de tal manera que habría que interpretar la anécdota añadida a la ejecución de Juan “no como un hecho, sino como un juicio moral que condena a la corte disoluta de Antipas”.¹

Lo cierto es que los textos bíblicos, a partir de una serie de leyendas y elementos anecdóticos legados por la tradición, fijan la historia y preparan el terreno para su transformación en *mito literario*, cristalizando la serie de motivos que lo configuran. La combinación de temas-valor y de motivos en los textos bíblicos nos da el perfil, la identidad misma de este mito literario, que habrá de operar como el hipotexto primero,

¹ “L’historicité de cette danse meurtrière est douteuse: une princesse dansant, seule, à un banquet d’hommes est [...] peu probable dans la Judée du I^{er} siècle”. “Il faudrait donc prendre l’anecdote, non comme un fait, mais comme un jugement moral flétrissant la cour dissolue d’Antipas”. (*Dictionnaire des mythes littéraires*, dir. por Pierre BRUNEL. Paris, Editions du Rocher, 1988, p. 1177.) A menos que se indique otra cosa, las traducciones son mías.

casi como el paradigma de todas las versiones subsecuentes.² Los principales motivos serían entonces: la figura de Juan el profeta, el visionario ascético atrapado en la corrupción de la corte de Herodes; la ambivalencia de Herodes frente a Juan, que oscila entre el temor supersticioso y el político; la relación incestuosa entre Herodes y Herodías; el motivo de la danza, el del juramento de Herodes, la petición de Salomé y la subsecuente decapitación del profeta. En los textos bíblicos, la carga temática reside en el Bautista, quien resume los valores claramente religiosos y morales de la anécdota; la lujuriosa bailarina, en cambio, se mantiene en el anonimato, y es meramente instrumental al deseo de la madre. Es interesante hacer notar que en innumerables versiones del tema se observa una significativa ambivalencia nominal: Herodías o Herodiade es un nombre que se atribuye, indistintamente, a la madre o a la hija.

Durante siglos, las reelaboraciones del tema mantienen a Juan como figura principal que orienta la significación de la historia; no es sino hasta la segunda mitad del siglo XIX que se observa una promoción espectacular de la madre y la hija al centro mismo de la historia. Puesto que los personajes tienden a imantar los valores centrales de un tema, el desplazamiento de la carga temática de Juan a Herodías y, más tarde, a Salomé, conlleva un cambio de visión, una nueva postura ideológica frente al mundo.

No es mi propósito en este trabajo rastrear todas las versiones que existan del tema, sino elegir un momento en la historia literaria en el que el mito sintetiza el clima ideológico y moral de una época. Examinaremos brevemente cinco versiones para marcar las transformaciones, tanto formales como semánticas e intersemióticas, que dibujan ese cambiante perfil ideológico. Los textos elegidos son: "Hérodíade" de Mallarmé (1864-1869), "Herodías" de Flaubert (1877), "Salomé" de Laforgue (1886), *Salomé* de Oscar Wilde (1893), y la ópera del mismo nombre que escribió Richard Strauss en 1905.

"Hérodíade" de Mallarmé

Durante años (1864-1869) Mallarmé trabajó en un ambicioso proyecto: un vasto drama lírico que intituló "Hérodíade" y del cual sólo escribió

² Para una discusión teórica sobre estos aspectos de la tematología, véase mi artículo "Tematología y transtextualidad", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, núm. 1. México, 1993.

tres fragmentos: la "Obertura antigua de Herodías", constituida por una invocación en forma de largo monólogo a cargo de la nodriza de Herodías; una "Escena" dialogada entre la nodriza y la princesa, y el "Canto del Bautista" ("Cantique de Saint Jean"). La elección temática en sí constituye un problema interesante en la poética de Mallarmé. En primer lugar, en estos fragmentos del drama lírico cabe notar que los motivos del tema quedan reducidos, casi "abolidos" —palabra tan cara al poeta— hasta el límite mismo de su identidad como tema. De hecho, toda filiación con el mito de Salomé pende de ese fino hilo paratextual que son los títulos —"Hérodiade", "Cantique de Saint Jean"— y del motivo de la decapitación. En este drama *sugerido* la madre y la hija quedan fundidas en una sola figura, pues la princesa virgen es la que en este poema ostenta el nombre de la madre. Tal fusión, aunada a la relación vagamente erótica que se va tejiendo entre la doncella y la nodriza, sugiere, aunque sin desarrollarlo, uno de los tantos motivos ausentes: el del incesto. Pero aquí el incesto en su expresión más abstracta: como símbolo de esa forma extrema de esterilidad que es el rechazo del otro para cebarse en él mismo: "¡Sí, sólo para mí florezco yo, desierta!"³ La virginidad en Mallarmé se concibe no sólo como la pureza, sino como la impotencia y la esterilidad; de ahí que el blanco, figuración cromática de la pureza, sea también un blanco de muerte, de mausoleo y sudario, de lecho vacío. Así, en una transformación inesperada, ese lecho deviene libro a escribir, un "lecho de páginas de vitela",⁴ página blanca, potencia que amenaza al poeta como "reptil inviolado".⁵ Herodías se eleva así a símbolo de la página inviolada, al acto poético imposible.

Herodías ama "el horror de ser virgen", con ese horror en la pasión o esa pasión por el horror que llegará a su expresión más perversa en la ópera de Strauss. En pleno horror, la virginidad en Mallarmé es perfectamente reflexiva y en su parálisis se autoinmola. Una princesa encerrada en una "Torre cineraria y expiatoria" que no es sino una "Pesada

³ La edición utilizada es: Stéphane MALLARMÉ, "Obertura antigua de Herodías", "Escena" y "Canto del Bautista", en *Poesía francesa. Mallarmé, Rimbaud, Valéry*. 11a. ed. Trad. de Rosa Chacel. México, Colección Poesía, 1973.

"Oui, c'est pour moi, pour moi, que je fleuris, désertel!" (La edición francesa es la de *Poésies*. París, Gallimard, 1945.)

⁴ "[...] le lit aux pages de vélín, / Tel, inutile et si claustral, n'est pas le lin!"

⁵ "J'aime l'horreur d'être vierge et je veux / Vivre parmi l'effroi que me font mes cheveux / Pour, le soir, retirée en ma couche, reptil / Inviolé sentir en la chair inutile / Le froid scintillement de ta pâle clarté".

tumba":⁶ este drama se abre, allá afuera, sobre una aurora que se mira en el espejo de aguas sombrías que se resignan. Mas el albor del sol naciente no es más que un recuerdo: abolida la aurora reflejada en las aguas sombrías de un estanque igualmente abolido. El sacrificio apenas invocado queda así negado. Dentro de la torre, como en un espejo, se desarrolla nuevamente el drama, otra aurora abolida: la princesa, virgen, se mira en un espejo. Herodías deja caer sobre sus hombros una cabellera rubia como el sol, porque ella es eso: "un astro, en verdad",⁷ pero un astro extinto que espera el sacrificio en "El rubor de ese tiempo profético que llora".⁸ Quizá es en verdad el profeta, el precursor, quien pueda fertilizar su espacio inviolado, o tal vez el drama, en eterna atonía, no evoluciona más que en un mismo punto, en una autoinmolación. Pues es el rostro mismo de Herodías el que, al mirarse en el espejo, queda separado de su cuerpo, mientras que el espejo por el milagro de la metáfora deviene agua —¿agua bautismal? Herodías es entonces un rostro, un astro, que se hunde en aguas sombrías y congeladas. Así quedan fundidas las dos figuras simbólicas, víctima y victimario, princesa y profeta, unidos en un mito solar que concluye el drama lírico con la imagen invertida y especular de la "Obertura". Porque si en el principio era la aurora la que se reflejaba en las aguas sombrías, en el final es el sol crepuscular, figurado por la cabeza del Bautista, el que descende "incandescente" quedando del profeta su "cabeza surgida" sobre las aguas bautismales, cual "solitario vigía".⁹

Paradójicamente, frente a esta declaración oblicua de impotencia y esterilidad, la figura mítica elegida es significativamente la de la diosa Cibeles, la diosa de la *fertilidad*, pues en varias ocasiones aparece Herodías asociada a los leones que son emblema de la diosa —"¿Quién osaría tocarme, sagrada a los leones?"¹⁰ Mallarmé construye una imagen sincrética del acto creador en potencia: la diosa de la fertilidad sobrepuesta a la feroz doncella dadora de muerte; entre ambas se abre el

⁶ "Une Aurore a, plumage héraldique, choisi / Notre tour cinéraire et sacrificatrice, / Lourde tombe qu'a fuie un bel oiseau, caprice / Solitaire d'aurore au vain plumage noir [...]"

⁷ "Hérodiade: Nourrice, suis je belle? / Nourrice: Un astre, en vérité".

⁸ "De crepuscule, non, mais de rouge lever, / Lever du jour demier qui vient tout achever, / Si triste se débat, que l'on ne sait plus l'heure / La rougeur de ce temps prophétique qui pleure".

⁹ "Le soleil que sa halte / Surnaturelle exalte / Aussitôt redescend / Incandescent [...] Et ma tête surgie / Solitaire vigie / Dans les vols triomphaux [...]"

¹⁰ "Mais qui me toucherait, des lions respectée?"

espacio de la tensión entre el impulso creador y la parálisis, espacio que contiene al poeta, lecho vacío de páginas de vitela.

"Hérodiás" de Gustave Flaubert

En una carta a Mme. des Genettes (19 de junio de 1876), Flaubert afirma que "la historia de Herodías, tal y como yo la entiendo, no tiene relación alguna con la religión. Lo que en ella me seduce es la facha oficial de Herodes (quien fungía como verdadero prefecto) y la ferocidad de Herodías, una especie de Cleopatra y de Maintenon. El problema de las razas lo dominaba todo".¹¹ La carta resume lo que el lector constata en el texto: que en este relato se ha operado una clara transvalorización con respecto al hipotexto bíblico, proponiendo la dimensión política, y no la religiosa, como el centro temático. Ciertamente que el texto evangélico subyace al de "Herodías", trazando una línea narrativa simple —incluso Flaubert recurre a la cita puntual para evocarlo— pero el procedimiento textual transformador de la *amplificación* descansa en otras fuentes que son de orden histórico y político: Suetonio, Flavio Josefo y numerosos especialistas contemporáneos de Flaubert. Es por ello que "Herodías", a partir de un material muy afín al que utilizara en *Salammô*, es una extraordinaria reconstrucción *histórica* y *arqueológica* de la época, y es en esta considerable *amplificación* del esquema narrativo bíblico que se opera un cambio de motivación y de valores, aunque se conserven los incidentes elementales narrados en el hipotexto: el encarcelamiento de Juan, el motivo de la fiesta, de la danza, del juramento, el de la petición de la cabeza en una charola de plata y el motivo de la decapitación final del Bautista. Pero cada uno de estos motivos, dado el desplazamiento de la carga temática, se ve animado por un nuevo valor: la lucha por la hegemonía.

Ahora bien, ese centro temático del texto es dinámico, animado por el conflicto y la lucha por el poder; no sólo por el poder público, entre Herodes y la multitud de razas que lo asedia, sino por el privado (sin que por ello deje de ser político), entre Herodes y Herodías, tiñendo el

¹¹ "L'histoire d'Hérodiás, telle que je la comprends, n'a aucun rapport avec la religion. Ce qui me séduit là-dedans, c'est la mine officielle d'Hérode (qui est un vrai préfet) et la figure farouche d'Hérodiás, une sorte de Clôpâtre et de Maintenon. La question des races dominait tout. Vous verrez cela, d'ailleurs. (Gustave FLAUBERT, Carta núm. 1585, fechada en París, el 19 de junio de 1876, dirigida a Mme. Roger des Genettes, en *Extraits de la correspondance, ou préface à la vie d'un écrivain*. París, Seuil, 1963, p. 273.)

conflicto político con un color pasional, o la pasión con tonos políticos, según se lo quiera ver. La maravillosa estructura tripartita del cuento refleja la complejidad de esta lucha.

En el silencio del amanecer Flaubert nos ofrece una vasta y detallada descripción del paisaje que se resuelve en un inventario detallado de ciudades y lugares bajo el dominio de Herodes. Del silencio surge una voz, y en Flaubert, Juan es eso primordialmente, una voz. En el silencio de esta primera parte aparece también Herodías, envejecida, con sus poderes de seducción aparentemente extintos, pero con otros poderes en auge: los de la intriga política a larga distancia. En la segunda sección, este mundo reconstruido se llena con el bullicio de los preparativos para la fiesta y de la llegada de los romanos, presididos por Vitelio y su hijo, Aulo Vitelio, futuro emperador romano. Ruidos y voces, una Babel de voces es lo que lo informa o, mejor dicho, *de-forma* la línea narrativa de estas dos últimas partes.

La primera nos mostraba la inestabilidad del gobierno de Herodes, al tiempo que se hacía el inventario de sus dominios exteriores; en la segunda su dominio se ve amenazado por el poder de los romanos a los que Herodes se subordina servilmente. A la descripción del paisaje exterior, en la primera parte, corresponde ahora un detallado catálogo del arsenal militar e hípico que Herodes, receloso del poder y arbitrariedad de los romanos, ha guardado en el interior de su fortaleza, como miel en un panal. Pero la voracidad de los romanos no tiene límite: Vitelio hace un inventario de todo, especialmente de los portentosos caballos que posee Herodes, para que el imperio romano los engulla, como Aulo Vitelio habrá de devorar y vomitar alternativamente las incontables viandas que se le ofrecerán en el banquete. Al inventario de posesiones sucede uno de razas, de religiones, de lenguas, en una confusión sin fin que da pie a una semiosis ilimitada: en esta nueva torre de Babel, todo mundo se ve en la necesidad de una traducción o, por lo menos, de una interpretación. Debido a esta mezcla de razas y lenguas, el motivo del incesto queda elevado al cuadrado, por así decirlo, pues si Herodías nos relata en la primera parte cómo sucumbió en el desierto bajo la candente lluvia de imprecaciones de Juan, ahora en esta segunda parte marido y mujer se ven obligados a oír las maldiciones del Bautista dos veces: en dos lenguas y por dos voces, la del profeta mismo y la del intérprete de Vitelio. Ya la fortaleza de Herodes había sido descrita como una "corona de piedras, suspendida sobre el abismo", maravillosa configuración descriptiva que anuncia la cabeza cercenada de Juan —la descripción inicial es así, como el propio Juan, una precursora del final, sólo que precursora

textual. Mas amén de constituir un anuncio oblicuo de la decapitación, la hermosa metáfora de la corona de piedras nos sugiere un evidente *desmembramiento* del poder político de Herodes. Amenazado por los árabes, hostilizado por seduceos y fariseos, en frágiles alianzas con los partos y sujeto a intrigas políticas en Roma, en verdad el poder de Herodes, como su fortaleza, es una corona al borde del abismo. En esta segunda parte su poder se tambalea aún más, al haber convertido su propia fortaleza —so pretexto de festejar su cumpleaños— en una verdadera torre de Babel que lo confunde y cierra el cerco de la presión política sobre él.

El motivo del desmembramiento del poder político —motivo local, restringido al universo ficcional de Flaubert— recibe una nueva y original figuración *fragmentaria* de Salomé.

La sombra del parasol se movía sobre ella *escondiéndola a medias*. Antipas vio dos o tres veces un cuello delicado, el extremo de un ojo, la comisura de una pequeña boca. Pero veía desde las caderas a la nuca todo su cuerpo [talle] que se inclinaba para erguirse elásticamente. Espiaba la repetición de ese movimiento, y su respiración se hacía pesada; sus ojos se encendían en llamas. Herodías le observaba.¹²

Debajo de una puerta que había enfrente, avanzó *un brazo desnudo*, un brazo joven, encantador y como torneado en marfil por Policleto. De un modo un poco torpe, pero gracioso sin embargo, manoteaba [remaba] en el aire para coger una túnica olvidada sobre un escabel que había cerca de la pared [muralla] (p.164).¹³

¹² G. FLAUBERT, *Un corazón ingenuo, La leyenda de san Julián el hospitalario, Herodías*. Trad. de M. Blanco de Sánchez-Ventura. México, Novaro, 1960, p. 141. En citas subsiguientes se indicará entre paréntesis el número de página. "L'ombre du parasol se promenait au-dessus d'elle, en la cachant à demi. Antipas aperçut deux ou trois son col délicat, l'angle d'un oeil, le coin d'une petite bouche. Mais il voyait, des hanches à la nuque, toute sa taille qui s'inclinait pour se redresser d'une manière élastique. Il épiait le retour de ce mouvement, et sa respiration devenait plus forte; des flammes s'allumaient dans ses yeux. Hérodiade l'observait". (G. FLAUBERT, "Hérodiade", en *Trois contes*. Paris, Garnier-Flammariion, 1965, p. 144.)

El traductor traduce "taille" como "cuerpo", lo cual no es exacto; *taille* corresponde más al talle o incluso al torso que al cuerpo completo. En estos casos modificaré las traducciones empleadas cuando así lo juzgue conveniente. (Los subrayados son míos.)

¹³ "Sous une portière en face, un bras nu s'avance, un bras jeune, charmant et comme tourné dans l'ivoire par Polyclète. D'une façon un peu gauche, et cependant gracieuse, il ramait dans l'air, pour saisir une tunique oubliée sur une escabelle près de la muraille". (*Ibid.*, p. 166.)

Salomé aparece así, al final de cada una de las dos primeras secciones, literalmente en pedazos. La debilidad de Herodes queda de este modo figurada hasta en la fragmentariedad y el anonimato de su deseo. Herodías, en cambio, es mujer de una sola pieza. Es interesante que Salomé no será descrita de manera continua y completa sino hasta su aparición, previa a la danza, justamente cuando se la propone como un reflejo especular y temporal de la madre: Salomé no tiene personalidad propia, será solamente "Herodías, como en otros tiempos, cuando era joven" (p. 178).¹⁴

El motivo político de la inestabilidad se desarrolla también en la relación de poder que se va tejiendo entre Herodes y Herodías: ella es la que tiene el verdadero poder, el de la intriga a larga distancia y el del conocimiento. Herodías, además, tiene un poder pasional: durante años ha educado a Salomé para convertirla en instrumento de su venganza, utilizando así para sus fines la debilidad de Herodes, tanto la erótica como la política. Es en la tercera sección que se opera la transformación mítica de Herodías; de hecho el título mismo inclina el fiel de la balanza, de manera paratextual, en favor de la madre como centro temático del relato. Si en las otras dos secciones Herodes parecía ser el centro, la transformación de Herodías en la madre de todas las diosas, la diosa Cibeles flanqueada por dos leones, y la transformación paralela de Salomé en la madre, le da a Herodías una dimensión de juventud eterna, de eterna fascinación, pero también la ferocidad castrante de la mujer fatal. Salomé aquí no es más que un relevo, un instrumento de venganza, una renovación de la juventud; es Herodías la eterna mujer fatal.

Los fariseos [...] se llenaron de furor demoníaco. Rompieron los platos delante de ellos (p. 175).¹⁵

La exaltación aumentó. se abandonaron a proyectos de independencia. Recordaban la gloria de Israel (p. 177).¹⁶

Los paneles de la tribuna de oro se desplegaron de pronto; y al resplandor de los cirios, entre sus esclavas y los festones de anémona, apareció Herodías, cubierta con una mitra asiria que un barboquejo

¹⁴ "C'était Hérodiade, comme autrefois dans sa jeunesse". (*Ibid.*, p. 110.)

¹⁵ "Les Pharisiens [...] se mirent dans une fureur démoniaque. ils brisèrent les plats devant eux". (*Ibid.*, p. 175.)

¹⁶ "L'exaltation du peuple grandit. Ils s'abandonnèrent à des projets d'indépendance. On rappelait la gloire d'Israël". (*Ibid.*, p. 177.)

sostenía sobre su frente; sus cabellos en espiral se extendían sobre un peplo escarlata, abierto de arriba abajo en las mangas. Dos monstruos de piedra, iguales a los del tesoro de los Atridas, estaban contra la puerta; parecía la Cibeles reclinada sobre sus leones... (p. 177).¹⁷

Pero llegó desde el fondo de la sala un murmullo de sorpresa y de admiración. Una joven acababa de entrar. Bajo un velo azulado que le escondía el pecho y la cabeza, se distinguían los arcos de sus ojos, las calcedonias de sus orejas, la blancura de su piel. Un pañuelo de seda color pechuga de pichón, cubriendo sus hombros, se sostenía en los riñones por un cinturón de pedrería. Sus calzones [pantalones] negros estaban sembrados de mandrágoras, y de un modo indolente hacía chasquear sus pantuflas de plumón de colibrí. En lo alto del estrado retiró su velo. Era Herodías, como en otros tiempos, cuando era joven (p. 178).¹⁸

Así, la figura sintética de la madre y la hija pone fin al caos y a la confusión de voces que habían caracterizado al banquete.

El motivo de la danza, aunque impregnado de un fuerte erotismo y, sobre todo, de *exotismo*, está infundido del valor temático principal: el político. La danza, proyección textual del bajo relieve del pórtico de la catedral de Rouen, es una hermosa síntesis de la convergencia de culturas y razas que atraviesa el relato entero; es síntesis también de los movimientos opuestos de las dos primeras secciones: surgida del silencio admirativo que causa la doble entrada de la madre y de la hija, la danza se desenvuelve silenciosamente primero, y luego en un *crescendo* frenético que se resuelve en la petición de la cabeza de Juan.

¹⁷ "Les panneaux de la tribune d'or se déployèrent tout à coup; et à la splendeur des cierges, entre ses esclaves et des festons d'anémone, Hérodiade apparut, —coiffée d'une mitre assyrienne qu'une mentonnière attachait à son front; ses cheveux en spirales s'épandaient sur un péplos d'écarlate, fendu dans la longueur des manches. Deux monstres en pierre, pareils à ceux du trésor des Atrides, se dressant contre la porte, elle ressemblait à Cybèle accotée de ses lions". (*Ibid.*, p. 177).

¹⁸ "Mais il arriva du fond de la salle un bourdonnement de surprise et d'admiration. Une jeune fille venait d'entrer.

"Sous un voile bleuâtre lui cachant la poitrine et la tête, on distinguait les arcs de ses yeux, les calcedonies de ses oreilles, la blancheur de sa peau. Un carré de soie gorge-de-pigeon, en couvrant les épaules, tenait aux reins par une ceinture d'orfèvrerie. Ses caleçons noirs étaient semés de mandragores, et d'une manière indolente elle faisait claquer de petites pantoufles en duvet de colibrí.

"Sur le haut de l'estrade, elle retira son voile. C'était Hérodiade, comme autrefois dans sa jeunesse". (*Ibid.*, pp. 177-178.)

En pleno frenesí de la danza, Aulo vomita incesantemente —curiosa yuxtaposición deformante, aunque típica del arte de Flaubert. Al entrar la cabeza de Juan, con una autonomía significada por el verbo activo que la narra —“La cabeza entró” (*“La tête entra”*)— su paso por las manos de Salomé es un mero relevo. La cabeza va de mano en mano hasta quedar estacionaria frente a Aulo. Por una parte se opera una sorprendente *desvalorización* de la cabeza cercenada, al quedar como un platillo más abandonado en el detritus alimentario del banquete; por otra parte, la sola desvalorización acusa una nueva significación: frente a frente, la cabeza cercenada de Juan y la cabeza ebria del obeso Aulo Vitelio se miran en la perfecta incomprensión de dos mundos opuestos. “Mammaei, poniéndola de nuevo bien colocada, la dejó delante de Aulo, que se despertó. Por la abertura de sus pestañas, las pupilas muertas y las pupilas apagadas parecieron decirse algo” (p 183).¹⁹ Y ese algo que se dicen es como una imagen, invertida en el espejo: la voracidad frente al ascetismo, la boca que engulle un mundo comestible frente a la boca que profetiza un mundo visionario —mundo que se resquebraja en la corrupción frente a un potencial nuevo mundo, purificado ¿tal vez?, o ¿tal vez in-corpóreo, “suspendido sobre el abismo”?

“Salomé” de Jules Laforgue

En aquella colección de relatos hipertextuales por excelencia, *Las moralidades legendarias*, Jules Laforgue incluye un cuento que es exquisita parodia del de Flaubert. A diferencia de otras realizaciones del tema, no son los textos bíblicos sino “Herodías” y, en segundo término, el poema de Mallarmé, “Hérodíade”, y en especial la sección del “Cántico de san Juan”, los que operan como hipotextos. Más aún, sin una lectura previa del texto de Flaubert, la “Salomé” de Laforgue es prácticamente un ejercicio en el absurdo. Punto por punto, sección por sección, el relato de Laforgue deforma su hipotexto, casi podría decirse que lo desconstruye; desde su estructura formal hasta sus múltiples símbolos y enunciados ideológicos, el texto de Flaubert se ve sometido a una brutal transformación que lo desvaloriza y lo desmotiva. Por principio de cuentas, en el relato de Laforgue se opera una radical “transdiegetización”,

¹⁹ “Mammaei, l'ayant remise d'aplomb, la posa devant Aulus, qui en fut reveillé. Par l'ouverture de leurs cils, les prunelles mortes et les prunelles éteintes semblaient se dire quelque chose”. (*Ibid.*, p. 183.)

como la llamaría Genette; ya no se observa aquí un esfuerzo de reconstrucción arqueológica de la época sino una juguetona translación de universos ficcionales, de la Judea del siglo I a unas utópicas incluso mallarmeanas "Islas Blancas Esotéricas": el lugar sin lugar. No obstante, por las costumbres de sus habitantes, la jerga utilizada y la visión de mundo que lo infunde, ese espacio diegético queda localizado en la geografía cultural del mundo: la Europa decadente de fines del siglo XIX. Por ejemplo, el Tetrarca, quien aquí se llama, en un juego fonético-semántico-simbólico, Esmeralda-Arquetipas (*Hérode/Emeraude*), en su debilidad fuma un "houka" que evoca los sueños opiómanos de más de un poeta decimonónico: un De Quincy, un Coleridge, un Baudelaire, un Rimbaud, en fin, una pipa muy *fin de siècle*. Salomé, por otra parte, está inmersa en experimentos de tipo ocultista-esotérico que recuerdan a Mme. Blavatsky tras el célebre des-velado velo de Isis; Juan el Bautista ya no es el precursor de Cristo sino del comunismo internacional; la danza de los siete velos deviene un espectáculo de circo, de esos circos tan caros a la sensibilidad decimonónica; hasta los muy exóticos perfumes y bálsamos tan delicadamente evocados en Flaubert aquí exudan la ciencia del siglo XIX; y ni qué hablar de los obligados bulbules, y los no menos obligados pavos reales que atraviesan con gutural gritería este extraño relato.

Así, lo que caracteriza al texto de Laforgue es una sistemática *desmotivación* y *desvalorización* de todos los motivos del tema bíblico. La relación hipertextual con la "Herodías" de Flaubert descansa sobre todo en la alusión, la inversión y la confusión. Excepto la cuarta y última sección, ausente en el de Flaubert, el relato de Laforgue sigue fielmente las divisiones y las estrategias descriptivas de su hipotexto. En la primera Laforgue opera una evidente *des-construcción* de la maravillosa descripción inicial de Flaubert. Allá la ciudadela de Macherous era un pico de basalto en forma de cono, coronada con la fortaleza de Herodes; en Laforgue, en cambio,

[...] el palacio tetrárquico era un solo monolito desbastado, cavado, vaciado y finalmente pulido en un monte de basalto negro jaspeado de blanco que aún proyectaba una escollera de acera sonora, con doble hilera de álamos de gran luto, muy avanzada en la soledad móvil del mar hasta aquel eterno peñasco parecido a una esponja osificada que iluminaba con un lindo faro de ópera cómica los juncos sonámbulos. ¡Titánica masa fúnebre veteada de palidez!²⁰

²⁰ La versión al español es de José de la Colina (*Vuelta*, núm. 133-134. México, enero,

La ciudadela de Antipas/Arquetipas aunque hecha de basalto como en el hipotexto, ya no culmina en corona de piedras sino en esponja osificada: hermosa transfiguración/deformación de la metáfora de la cabeza cercenada. En Laforgue ya no hay catálogos que connoten poder; ese aspecto queda reemplazado por un metafórico poder ¿o impotencia? del lenguaje, significado por los constantes inventarios de frases hechas, de citas torcidas que casi evocan otros textos para luego burlarse de ellos: basta recordar algunos como "*la mer, la mer, toujours [...]*" *¿recommencée*, como nos sugeriría esta repetición evocadora del "Cementerio marino" de Valéry? No: "el mar, el mar, siempre nuevo y respetable —el Mar, pues no hay otra manera de nombrarlo" (p. 12);²¹ o bien, no el *Te deum*, sino el *Toedium laudamus* al que asisten los príncipes en la Basílica Blanca, con lujo de organillo y todo; y la muy latina evocación del *Ars est longa, vita brevis* en la exclamación del narrador frente al discurso de Salomé: "¡Qué largo el arte y qué corta la vida!" (p. 17).²² Frente a la estrategia de erudición léxica a la que recurre Flaubert para *reconstruir* todo un mundo, Laforgue le opone el léxico de su época para ridiculizarla. Toda la exquisita evocación de perfumes y bálsamos en "Herodías" queda, en Laforgue, reducida a un cómico catálogo químico:

Descendieron por una sala de los Perfumes donde el Árbitro de las Elegancias señaló los presentes que sus altezas se dignarían llevarse, y éstos como contrabandos ocultos de Salomé: afeites *sin carbonato de plomo*, polvos *sin albayalde ni bismuto*, regeneradores *sin cantárida*, aguas lustrales *sin protocloruro de mercurio*, depilatorio *sin sulfuro de arsénico* (p. 14. El subrayado es mío).²³

1988, p. 12). En citas subsecuentes se indicará entre paréntesis el número de página. "[...] le palais tétrarchique n'était qu'un monolithe, dégrossi, excavé, évidé, aménagé et finalement poli en un mont de basalte noir jaspé de blanc qui projetait encore une jetée de sonore trottoir, à double file de peupliers violet-gros-deuil en caisses, fort avant dans la solitude mouvante de la mer jusqu'à cet éternel rocher, l'air d'une éponge ossifiée, tendant un joli phare d'opéra-comique aux jonques noctambules. Titanique masse funèbre veinée de blême!" (Jules LAFORGUE, "Salomé", en *Moralités légendaires*. Paris, Mercure de France, 1964, p. 124.)

²¹ "[...] la mer, la mer, toujours nouvelle et respectable, la Mer puisqu'il n'y a pas d'autre nom pour la nommer". (*Ibid.*, p. 125.)

²² "Que l'art est long et la vie courte!" (*Ibid.*, p. 145.)

²³ "On redescendit par une salle des Parfums où l'arbitre des Élegances marqua dans les présents que leurs altesses voudraient bien emporter, et ceux-ci comme tripotage occultes de Salomé: des fards sans carbonate de plomb, des poudres sans céruse ni bismuth,

Por una parte, la enumeración de perfumes y esencias está construida con un léxico que tiene un alto grado de previsibilidad o "legibilidad", tales como polvos, afeites o depilatorios, incluso una cierta connotación de lo "poético", tales como las "aguas lustrales"; pero por otra, frente a este inventario léxico de uso más o menos corriente, más o menos poético, se yuxtapone una serie descriptiva erizada de términos desmantizados de la química. Así, gracias a un radical choque de registros semánticos —el "poético" de las esencias y el químico de sus componentes—, Laforgue nos enajena y hace reír de las exquisitas "aguas lustrales", asegurándonos que no tienen "*protochloruro de mercurio*", y nuestra imaginación se tiñe hasta el paroxismo con aquellos "tintes realmente vegetales sin nitrato de plata, hiposulfito de sosa, sulfato de cobre, sulfuro de sodio, cianuro de potasio, acetato de plomo (¡es posible!)" (p. 14).²⁴

Pero más allá de los innumerables y deliciosos juegos verbales que parodian las reconstrucciones léxico-arqueológicas del hipotexto, podemos observar una interesante transformación de orden ideológico que tiende a la confusión; no ya a la confusión de razas, religiones y lenguas, como en Flaubert, sino una confusión que podría figurarse como una especie de *androginia* simbólica. Por principio de cuentas hay aquí lo que se podría llamar, o bien una transexuación, o bien una (con) fusión de los sexos, ya que Salomé misma asimila muchos de los motivos que le son propios al Bautista, como sucede por otra parte, aunque con otros efectos, en Mallarmé. En primer lugar su apariencia bizarra recuerda la fragmentariedad con la que la princesa es descrita en Flaubert pero, más allá de la parodia de los procedimientos descriptivos del hipotexto, al aislar la cabeza como algo autónomo, separado del cuerpo, Laforgue inmediatamente identifica a Salomé con Juan. En el hipotexto, el Bautista es primero sólo una voz, luego una cabeza que entra; aquí es la de Salomé la que, desde un principio, parece estar separada del cuerpo, incluso enmarcada:

Polvoreados de pólenes desconocidos, sus cabellos se esparcían en mechones lisos sobre los hombros, desgreñados en la frente con flores amarillas y pajillas onduladas; sus hombros desnudos retenían,

des régénérateurs sans cantharide, des eaux lustrales sans protochlorure de mercure, des épilatoires sans d'arsenic". (*Ibid.*, pp. 131-32).

²⁴ "[...] des teintures vraiment végétales sans nitrate d'argent, hyposulfite de soude, sulfate de cuivre, sulfure de sodium, cyanure de potassium, acétate de plomb (est-ce possible!)" (*Ibid.*, p. 132.)

enderezada por cabestrillos de nácar, una cola de pavo real enano, de fondo cambiante: muaré, azur,²⁵ oro, esmeralda, un halo contra el cual se alzaba su cándida cabeza, cabeza superior pero cordialmente despreocupada de sentirse única, el cuello doblegado [segado],²⁶ los ojos extraviados en coruscantes expiaciones, los labios descubrieron desde su acento circunflejo rosa pálido una dentadura de encías de rosa más pálido aún, en una sonrisa de las más crucificadas (p. 17).²⁷

La separación de la cabeza se subraya por vía de una repetición más resumida que vuelve a focalizar el marco de "cabestrillos de nácar de la cola de pavo real enano, de fondo cambiante, azur, muaré, esmeralda, oro, *halo en su cándida cabeza altiva*" (p. 17).²⁸ Es interesante que la cabeza de Salomé enmarcada evoca, muy claramente, aunque de manera paródica, el rostro de la Hérodiade de Mallarmé reflejado en el espejo. En el texto de Laforgue esta extraordinaria descripción de la cabeza de Salomé, rayana en el absurdo o en lo surreal si no fuera por el cúmulo de significaciones que la relación hipertextual apila sobre ella, opera una convergencia entre una Salomé intelectual —no olvidemos que tiene una "cabeza superior pero *cordialmente* despreocupada"— y una especie de san Juan transexuado. Porque es ella quien asume el papel del Bautista; todo en la descripción apunta en esa dirección: un cuello "segado" ("*fauché*"), el solo término, "*fauché*" —ya muy cercano a la decapitación—, opera esta transformación, mientras que su sonrisa "crucificada" prefigura de manera burlesca a Cristo. Salomé figura, paródicamente, como una precursora... pero de qué, exactamente, nunca es del todo

²⁵ Modifico aquí, deliberadamente, la traducción de José de la Colina. En el original, la palabra no es "*bleu*" cuyo equivalente sería, como De la Colina lo propone, "azul"; el término que utiliza Laforgue está fuertemente marcado: "azur", palabra entre todas que resume toda una época y que un Dario no desdeñó. En memoria suya lo preferimos aquí.

²⁶ Laforgue utiliza, deliberadamente creo yo, el término "*fauché*" que significa "segado". El término mismo hace explícito lo que en Flaubert una metáfora de la ciudadela de Herodes: la decapitación.

²⁷ "Saupoudrés de pollens inconnus, ses cheveux se défaisaient en mèches plates sur les épaules, ébouriffés au front avec des fleurs jaunes, et des pailles froissées; ses épaules nues retenaient, redressée au moyen de brassières de nacre, une roue de paon nain, en fond changeant, moire, azur, or, émeraude, halo sur lequel s'enlevait sa candide tête, tête supérieur mais cordialement insouciant de se sentir unique, le col fauché, les yeux décomposés d'expiations chatoyantes, les lèvres découvrant d'un accent circonflexe rose pâle une denture aux gencives d'un rose plus pâle encore, en un sourire des plus crucifiés". (J. LAFORGUE, *op. cit.*, p. 144.)

²⁸ "[...] brassières de nacre de la roue de paon nain en fond changeant, azur, moire, émeraude, or, halo à sa candide tête supérieure". (*Ibid.*, p. 145.)

claro. ¿Del feminismo, en tanto que "*bas-bleu*", prototipo de la llamada "mujer pedante", "marisabidilla" o "cultalatiniparla"? ¿O como avatar de la Virgen María en tanto que "pequeña Inmaculada Concepción"? ¿O precursora de un Cristo andrógino, esta "pequeña Mesías con matriz", la de la "sonrisa crucificada"? Porque andrógina es la imagen que poco a poco se va construyendo de esta mujer, entre aniñada y fatal: caderas delgadas; surreales "senos como almendras en que hubieran clavado unos claveles", senos que se reducen aún más cuando después caen los claveles ¡"dejando viudas sus almendras"! (p. 18);²⁹ Salomé, ambiguo ser dotado de "voz sin timbre ni sexo", con "una manzana de Adán tan saltarina que daba miedo" (p. 18).³⁰ O bien ¿será Salomé precursora de algún hermético misterio? Después de todo es portavoz de estas Islas Blancas *Esotéricas*, de aquellos "teósofos hidrocefalos" (p. 18) a quienes arenga,³¹ y no olvidemos que es "hermana de leche de la Vía Láctea" (p. 17),³² y ha sido en la "Nada, es decir la Vía latente que verá la luz a más tardar mañana" (p. 17).³³ Una Nada, sospechosamente mallarmeana, de la que todo surge; un Inconsciente sospechosamente hartmaniano, en cuyo nombre hay que "hacerse mutuas concesiones en el terreno de los cinco sentidos actuales" (p. 17).³⁴ ¿Concesiones o desarreglos subversivos, a la Rimbaud? Salomé: ¿precursora o destructora de todas las ideas de su época y de todas las épocas?

Desde otra perspectiva se observa una interesante *inversión* de los papeles que desempeñan Salomé y Juan. En otras versiones del tema, y especialmente en la de Flaubert, Juan es una voz que sin cesar discurre en imprecaciones, mientras que Salomé aparece silenciosa y se expresa sólo a través de la danza. En Laforgue se invierten los papeles: Juan sólo existe en la *escritura*, misma de la que no tenemos vestigio alguno, sólo referencias vagas a su carácter revolucionario; mientras que Salomé ya no baila, sólo discurre de manera casi ininteligible sobre los misterios

²⁹ "[...] faisant leurs amandes veuves". (*Ibid.*, p. 148.)

³⁰ "[...] la voix sans timbre et sans sexe", "la pomme d'Adam sautant à faire peur". (*Ibid.*, pp. 146 y 148.)

³¹ "[...] théosophes hydrocephales". (*Ibid.*, p. 147.)

³² "[...] la sœur de lait de la Voie-Lactée". (*Ibid.*, p. 146.)

³³ "[...] le Néant, c'est-à-dire la Vie latente qui verra le jour après-demain, au plus tôt". (*Ibid.*, p. 146.) Nótese que el sentido del original es justamente opuesto al de la traducción: "la Vie latente qui verra le jour après-demain, au plus tôt"; verá la luz *pasado* mañana, y no a más tardar, sino si bien le va, cuando mucho o cuando muy temprano.

³⁴ "[...] de se faire des concessions mutuelles sur le terrain des cinq sens actuels, au nom de l'Inconscient!" (*Ibid.*, p. 147.)

del Inconsciente. De hecho, el motivo de la danza queda escindido en Laforgue: la dimensión de espectáculo, inherente al motivo de la danza, queda asumida por una función de circo que llega a extremos verdaderamente absurdos:

Luego, trajeron una pista de hielo natural; y brotó un adolescente patinador [...] que no se detuvo sino después de haber trazado todas las combinaciones de curvas conocidas; luego valsó de puntillas como una bailarina; luego dibujó en aguafuerte sobre hielo una catedral gótica flamígera, sin omitiros el rosetón, ¡pura encajería!, y luego figuró una fuga musical en tres partes, terminó con un inextricable torbellino de faquir poseído *del diavolo* y salió de escena, los pies en alto, ¡patinando sobre las uñas de acero de las manos! (p. 16).³⁵

En los confines del surrealismo y del absurdo, esta descripción del patinador adolescente evoca, en fantásticas contorsiones de faquir, una doble parodia: por una parte a la figura del escarabajo que dibuja Salomé en el hipotexto de Flaubert y por otra a la contorsión visual que, en efecto, nos da la imagen de un escarabajo en la escultura del pórtico de la catedral de Rouen.

En la "Salomé" de Laforgue, lo hemos visto, se opera una desvalorización sistemática de todos los motivos del tema. Al desplazarse la motivación política, de Herodes a Juan, y al hacer de éste un fracasado revolucionario-panfletista, cuyas actividades no tienen efecto alguno y de cuya suerte se desinteresan incluso sus compatriotas, el motivo político queda totalmente desactivado. Con la significativa ausencia de la madre, Herodías, y la transformación de Herodes, de tío lascivo a padre consentidor, desaparecen los motivos del incesto y de la venganza. El motivo del incesto entre Herodes y Salomé se diluye a tal grado que no queda más que una ridícula relación de padre orgulloso e hija mimada. Aun el motivo de la petición de la cabeza de Juan sufre una radical desmotivación y desvalorización: Salomé, casi como no queriendo, le pide a su padre que le suban más tarde a su cuarto "en un plato cualquiera" la cabeza de Juan. Pero esta desmotivación oculta quizá una

³⁵ "Puis on apporte un parquet de la glace naturelle; et jaillit un adolescent patineur, aux bras croisés sur les brandebourgs d'astrakan blanc de sa poitrine, qui ne s'arrête qu'après avoir décrit toutes les combinaisons de courbes connues; puis il valse sur les pointes comme une ballerine; puis il dessina en eau-forte sur la glace une cathédrale gothique flamboyant, sans vous omettre une rosace, une dentelle! puis figura une fugue à trois parties, finit par un inextricable tourbillon de fakir possédé *del diavolo* et sortit de la scène, les pieds en l'air, patinant sur les ongles d'acier de ses mains!" (*Ibid.*, p. 142.)

transmotivación, pues Salomé lleva a cabo experimentos en la cabeza cercenada, de los que nada sabemos, y el final, absurdo y sorprendente, nos sugiere una revaloración de la cabeza del profeta que entronca con el poema de Mallarmé, pues Salomé lleva a cabo sus misteriosos ritos iniciáticos en una torre que recuerda aquella portentosa “torre cineraria y expiatoria” en la que se inmola Hérodiade. Más aún la cabeza del Bautista en Laforgue sigue, cual astro incandescente, la misma ruta descendente de la cabeza del profeta en el “Cántico de san Juan” de Mallarmé. Finalmente, la cabeza cercenada, cargada ya de este cúmulo de significaciones de orden intertextual, evoca también una significación pictórica: aquella contenida en el cuadro “La aparición” de Gustave Moreau, que hace de la cabeza del Bautista, rodeada de un halo de sangre, un verdadero sol crepuscular. Ahora bien, todas estas relaciones intertextuales e intersemióticas activan la significación *mítica* de la cabeza de Juan/Salomé como símbolo astral y mito solar, y de la relación entre Juan y Salomé en términos de un oscuro rito iniciático: “tomó de sí misma el ópalo turbio y enarenado de oro pardo de Orión, lo depositó en la boca de Juan, como una hostia, besó aquella boca misericordiosa y herméticamente y la selló con su matasellos corrosivo” (p. 19).³⁶

Luego, al lanzar la cabeza al mar, Salomé yerra en el cálculo de la distancia y cae al mar con todo y cabeza, la cual describe una “parábola fosfórica”. Pero Salomé, como buena precursora que jamás verá la tierra prometida, “ni siquiera tuvo el viático de ver la fosforescente estrella flotante de la cabeza de Juan sobre el mar...” (p. 19).³⁷ Esta fosforescente estrella evoca paródicamente el final del drama lírico de Mallarmé: la incertidumbre de aquella “cabeza surgida” cual “solitario vigía”, para quien tal vez aún hay salvación: “un bautismo / Alumbra por él mismo / Principio que me comprende / Una salvación pende”.³⁸

Salomé de Oscar Wilde

Aunque la historia reelaborada en el drama de Wilde tiene su hipotexto último en la Biblia, el hipotexto próximo y más evidente es la “Herodías”

³⁶ “[...] puis dénicha sur elle l’opale trouble et sablée d’or gris d’Orion, la déposa dans la bouche de Jean, comme une hostie, baisa cette bouche miséricordieusement et hermétiquement, et scella cette bouche de son cachet corrosif”. (*Ibid.*, p. 153.)

³⁷ “[...] elle n’eut, pas même, le viatique d’apercevoir la phosphorescente étoile flottante de la tête de Jean, sur la mer...” (*Idem.*)

³⁸ “Là-haut où la froidure / Éternelle n’endure / Que vous le surpassiez / Tous ô glaciers // Mais selon un baptême / Illuminé au même / Principe qui m’élut / Penche un salut”.

de Flaubert. Mas entre ambos, ¡todo un mundo de transformaciones! La primera y más evidente es el claro desplazamiento de la carga temática, de lo *político* a lo obsesivamente *erótico*. Es interesante que el cambio de carga temática resida en la diferente valorización de los personajes. Paratextualmente esta transvaloración se da en el nombre mismo de las obras —de “Herodías” a *Salomé*. En Flaubert, la hija era accesoria a la venganza de la madre, y por el milagro de la escritura ambas mujeres quedaban fundidas en una sola; en Wilde, en cambio, Salomé ocupa el centro mismo de la acción, mientras que la madre pasa no sólo a un plano secundario, desde el punto de vista dramático, sino incluso a una estorbosa neurastenia que la sitúa en un plano *psicológico* muy inferior al de la hija.

Si Flaubert despliega, en su reconstrucción de la época, un complejo y elaborado abanico de problemas interrelacionados, Wilde lo cierra a un solo punto neurálgico de la psique humana: la lujuria como obsesión de poder. Tras este único valor se esconde aquel juicio de Wilde que declara la belleza como valor absoluto que no necesita ni de explicación, ni de justificación moral. De ahí el trabajo tan fino que se lleva a cabo sobre el lenguaje.

Salomé es exquisito encaje de frases labradas, muy al gusto parnasiano, como si fuesen joyas; es, de hecho, lo que podríamos llamar una transposición verbal de la hierática y enjoyada figura de Salomé de Gustave Moreau. El texto de Wilde está engarzado con repeticiones moduladas que cumplen el ideal verlainiano de la poesía como música. El ideal de una literatura que aspire a la condición de la música se cumple también en esas repeticiones moduladas que se conjugan con una serie de construcciones sintácticas orquestadas musicalmente a la manera de un Maeterlinck. Así, por dar un par de ejemplos, Salomé en un éxtasis de deseo compone sobre el cuerpo de Juan una especie de “sinfonía en blanco mayor” y luego otra en “blanco menor”; ambas dan pie a variaciones en negro y escarlata, orquestadas de idéntica manera:

Salomé: Tu cuerpo es blanco como el lirio de un prado que el segador nunca ha segado. Tu cuerpo es blanco como las nieves que yacen sobre los montes, como las nieves que yacen sobre los montes de Judea y descienden a los valles. Las rosas del jardín de la reina de Arabia no son tan blancas como tu cuerpo. Ni las rosas del jardín de la reina de Arabia, ni los pies de la aurora cuando reposa sobre las frondas, ni el seno de la luna cuando reposa sobre el seno del mar... Nada hay en el mundo tan blanco como tu cuerpo... ¡Déjame tocar tu cuerpo!

Iokanaán: ¡Atrás, hija de Babilonia! [...]

Salomé: Tu cuerpo es repugnante. Es como el cuerpo de un leproso. Es como un muro enyesado, por el cual las víboras pasaron, como un muro enyesado en el que hicieron sus nidos los escorpiones. Es como un sepulcro blanqueado y lleno de podredumbre por dentro. ¡Es horrible, es horrible tu cuerpo! Es de tus cabellos de lo que estoy enamorada, Iokanaán. Tus cabellos semejan racimos de uva, racimos de uva negra que cuelgan de las viñas de Edom, en el país de los edomitas. Tus cabellos son como los cedros del Líbano, como los grandes cedros del Líbano, que dan sombra a los leones y a los malhechores que buscan cobijo durante el día. Las largas noches negras, las noches en que la luna no se muestra, en que las estrellas tienen miedo, no son tan negras. El silencio que mora en las selvas no es tan negro. Nada hay en el mundo tan negro como tus cabellos... ¡Déjame tocar tus cabellos!³⁹

Como podrá observarse, el cuerpo del profeta es descrito en torno a un solo color, de manera alternativa, en series ternarias o en frases trimembres, la segunda de las cuales se repite en sutiles modulaciones: el cuerpo es blanco como lirio, nieves y rosas; el término medio —nieves— se amplía mediante otra repetición modulada —“como las nieves que yacen sobre los montes de Judea y descenden a los valles”. Al final de la serie, se inicia una especie de síntesis descriptiva que toma

³⁹ Oscar WILDE, *Obras selectas*. Trad. de Ricardo Baeza. Pról. de André Gide. Buenos Aires, Ateneo, 1966, pp. 572-73. “*Salomé*: Ton corps est blanc comme le lis d'un pré que le faucheur n'a jamais fauché. Ton corps est blanc comme les neiges qui couchent sur les montagnes, comme les neiges qui couchent sur les montagnes de Judée, et descendent dans les vallées. Les roses du jardin de la reine d'Arabie ne sont pas aussi blanches que ton corps. Ni les roses du jardin de la reine d'Arabie, ni les pieds de l'aurore qui trépiquent sur les feuilles, ni le sein de la lune quand elle couche sur le sein de la mer... Il n'y a rien au monde aussi blanc que ton corps... Laisse-moi toucher ton corps!

“Iokanaán: Arrière, fille de Babylonel [...]

“*Salomé*: Ton corps est hideux. Il est comme le corps d'un lépreux. Il est comme un mur de plâtre où les vipères sont passées, comme un mur de plâtre où les scorpions ont fait leur nid. Il est comme un sépulcre blanchi, et qui est plein de choses dégoûtantes. Il est horrible, il est horrible ton corps!... C'est de tes cheveux que je suis amoureuse, Iokanaán. Tes cheveux ressemblent à des grappes de raisins, à des grappes de raisins noirs qui pendent des vignes d'Edom dans le pays des Edomites. Tes cheveux sont comme les cèdres du Liban, comme les grands cèdres du Liban qui donnent de l'ombre aux lions et aux voleurs qui veulent se cacher pendant la journée. Les longues nuits noires, les nuits où la lune ne se montre pas, où les étoiles ont peur, ne sont pas aussi noires. Le silence qui demeure dans les forêts n'est pas aussi noir. Il n'y a rien au monde d'aussi noir que tes cheveux... Laisse-moi toucher tes cheveux”. (O. WILDE, *Salomé*. Paris, Éditions d'Aujourd'hui, [s. a.] pp. 27-28.)

como punto de partida el último término de la serie anterior (en el caso de la composición en blanco *mayor*, las rosas del jardín de Arabia). La frase trimembre sintética termina en una exaltada conclusión y una súplica: "Nada hay en el mundo tan blanco como tu cuerpo... ¡Déjame tocar tu cuerpo!" Tras el brutal rechazo de Juan, Salomé compone su sinfonía en blanco *menor*; si la serie anterior se orquestaba en tonos de exaltación, la serie opuesta degrada los valores del mismo color: el blanco degenera en lepra, muro enyesado y sepulcro blanqueado. Estilísticamente se repite la misma construcción léxico sintáctica, para terminar en la misma exclamación sintética pero con un valor invertido ("¡Es horrible, es horrible tu cuerpo!"). Para el pelo y la boca, composiciones en negro y rojo, respectivamente, Wilde utiliza exactamente el mismo procedimiento, con ciertas variantes que son sobre todo de orden rítmico y que le dan a la textura poética de esta obra un carácter ritual y musical.

Todos los diálogos son sometidos a este tipo de repetición modulada, de orquestaciones sintácticas muy marcadas que le dan a la obra en general una impresión de hieratismo, como si nosotros los espectadores estuviésemos no frente a un espectáculo dramático sino que fuésemos involuntarios testigos de algún perverso rito iniciático. Porque hay algo en la obsesión de Salomé que va más allá de la pasión o de la simple lujuria, algo que sólo podemos llamar una hierática perversidad que incursiona en las oscuras regiones de la necrofilia.

Si la obra focaliza esta pasión como única obsesión, Salomé misma focaliza la boca de Juan como el centro mismo de su obsesión malsana. El deseo de Salomé se cumple tras sabios diferimientos dramáticos. Por una parte toda la escena de seducción que Herodes monta en torno a la reticencia de la bailarina contrasta fuertemente con la secuencia correspondiente en Flaubert, donde Salomé baila sin que nadie se lo pida, como parte de las intrigas de Herodías. Aquí, el motivo de la petición queda escindido y como en espejo: es Herodes quien primero hace su petición; la negativa de Salomé es obligadamente tripartita (una de las obsesiones sintáctico-estilísticas de la época): no tiene sed, hambre ni cansancio, y esto hace que la petición se dilate casi hasta el jadeo, hasta los extremos de ofrecer a Salomé la mitad de su reino.⁴⁰ El motivo de la danza, siendo

⁴⁰ "[...] even unto the half of my kingdom". En este ofrecimiento, como en muchos otros momentos de la obra, se activa plenamente el hipotexto bíblico, ya que ésta es cita puntal del versículo correspondiente en Marcos, 6.23. Es interesante hacer notar que la traducción al inglés de lord Alfred Douglas es la que activa el hipotexto bíblico con mayor fuerza, ya que mucho de su lenguaje se ha nutrido del *King James's Bible* ("Whatsoever thou shalt

una obra dramática, queda elaborado por otras formas de representación y por otros sistemas semióticos —la danza y la proxémica, en especial— y no ya el verbal, a diferencia del motivo en Flaubert, en Laforgue, o incluso en Strauss. En ellos la danza es uno de los momentos de mayor intensidad *descriptiva* (Flaubert, Laforgue) o puramente *musical* (Strauss), pero una vez concluida la danza en Wilde, quedamos frente a nuevas formas de dilación; la petición de la cabeza se somete a juegos dialógicos que intensifican su motivación en el deseo de Salomé y el deseo invertido en Herodes: Salomé pide que le traigan en una charola de plata... y en ese momento Herodes interrumpe deleitado para dar rienda suelta a su propia pasión. Varias veces se da este juego para diferir la aparición del terrible predicado. Cuando finalmente —“La cabeza de Iokanaan”— se inicia una frenética secuencia que se mira en espejo sobre el motivo de la invitación a la danza y la danza misma; es ahora el Tetrarca quien ejecuta una danza de virtuoso sobre el lenguaje, al ofrecernos un exquisito inventario de los tesoros y joyas con los que está dispuesto a premiar la danza, con tal de que Salomé retire su petición. El frenesí del inventario llega al extremo sacrilego de ofrecerle “el velo del santuario”, para escándalo de los judíos.

La derrota de Herodes pone en evidencia su debilidad tanto política como dramática, dejando así el escenario libre a Salomé, quien en pleno éxtasis necrofilico satisface finalmente su monodeseo. Es aquí que llegamos a los extremos de la perversidad, a las consecuencias últimas de la relación entre el amor y la muerte que habían tejido con tanto cuidado los románticos, y que Poe había llevado hasta la perversión del motivo. Porque en Wilde ya ni siquiera es un *Liebestod* lo que hemos de presenciar; no una muerte que preserve en toda su intensidad el amor en flor; no un amor hasta la muerte sino un amor, una posesión en y por la muerte. En verdad Wilde lleva hasta sus implicaciones extremas a la mujer fatal imaginada por Poe y pintada por Moreau. La Salomé de Wilde, mejor que ninguna otra —si no es que la Salomé de Strauss, que resulta aún más perversa— realiza cabalmente el ideal decadente de la mujer fatal que Huysmans describiera con tanta precisión a propósito del cuadro de Moreau: ella es “la diosa simbólica de la indestructible Lujuria, la diosa de la Inmortal Histeria, la Belleza maldita, elegida entre todas por la

ask of me, I will give it thee, unto the half of my kingdom”). La obra original, en cambio, más evoca un libro elemental de conversación en francés que la sintaxis simple del lenguaje bíblico —el lector juzgará. Curioso fenómeno éste en el que la traducción de una obra resulta ser mejor que el original.

catalepsia que tensa las carnes y endurece los músculos; la Bestia monstruosa, indiferente, irresponsable, insensible, que envenena, como aquella antigua Elena, todo lo que se le acerca, a todo aquel que la mira, a todo aquel que la toca".⁴¹

Pero aún la perversidad de la Salomé de Wilde tiene sus paliativos —en los aciertos y en los yerros—, porque los ritmos regulares de la poesía de alguna manera tienen el efecto de un hechizo, de una encantación; mientras que los elaborados catálogos de joyas y pavos reales exaltan nuestros sentidos, envuelven la necrofilia con una atractiva pedrería que disfraza su profunda perversidad. Los defectos de la obra también contribuyen a neutralizar esta "Inmortal Histeria". Y los defectos son grandes. Considero que derivan justamente de la relación hipertextual que se establece entre *Salomé* y "Herodías". Por principio de cuentas el desplazamiento de carga temática a la obsesión erótica de Salomé le resta importancia a la dimensión política, si no es que la anula por completo; sin embargo, Wilde no logra independizarse del hipotexto y conserva una serie de motivos que aquí ya no tienen sentido alguno: en especial los motivos políticos de la lucha por la hegemonía y la confusión de razas y lenguas. En Flaubert son centrales, en la obra de Wilde quedan reducidos a una serie de comparsas, superfluos e incluso estorbosos. Por otra parte, Wilde no logra resolver los problemas de la *transmodalización* que él ha operado con respecto al hipotexto. El paso del modo narrativo al dramático implica una serie de operaciones de condensación e intensificación que el irlandés lleva a cabo con dificultad. En el hipotexto de Flaubert, Roma está presente en toda la maquinaria burocrática, cuidadosamente reconstruida por medio de *descripciones* y de la orquestación de un grupo de romanos que montan juntos toda esta maquinaria. Es evidente, visto el cambio de motivación, que todo esto le es inútil a Wilde, sin embargo conserva a un solo romano, ya fuera de contexto, sin la red de poderes políticos que le daban sentido en Flaubert; lo mismo ocurre con el capadocio, con el nubio, etcétera; los judíos y nazarenos están ahí como recuerdo del motivo de confusión y confluencia de razas y lenguas en el hipotexto; pero en el drama de Wilde no hacen nada más que contribuir al ruido y a la furia de todos estos personajes superfluos. Todos los inventarios flaubertianos

⁴¹ "[...] la déité symbolique de l'indestructible Luxure, la déesse de l'Immortelle Hystérie, Beauté maudite, élue entre toutes par la catalepsie qui lui raidit les chairs et lui durcit les muscles; la Bête monstrueuse, indifférente, irresponsable, insensible, empoisonnant, de même que l'Hélène antique, tout ce qui l'approche, tout ce qui la voit, tout ce qui la touche". (J. K. HUYSMANS, *A rebours*. Paris, Gallimard/Folio, 1977, p. 149.)

del poder quedan reducidos aquí a unos cuantos antecedentes *narrados* y *descritos* con fastidio por la propia Salomé. Es interesante que Wilde recurra tanto a procedimientos descriptivos y narrativos que son más propios del modo narrativo que del dramático; sus largos catálogos con mucho diluyen la intensidad de la obra.

Salomé de Richard Strauss

Es notable que justamente estos problemas de la transmodalización quedan resueltos en el libreto de la ópera, porque Strauss ha sabido crear un nuevo texto con el solo procedimiento hipertextual de la *escisión*. Y los cortes van precisamente en el sentido que opera el desplazamiento de la carga temática: todo el *deitritus* político que sobrevive del hipotexto flaubertiano desaparece en Strauss; eliminados también quedan todos los personajes superfluos, excepto los dos grupos en conflicto, judíos y nazarenos. Esto le permite al músico estructurar su ópera alrededor del quinteto de los judíos y de los himnos de los nazarenos como extensiones de la música visionaria en los motivos de Jokanaan. Así como elimina personajes superfluos, el libreto del músico elimina los excesos en el catálogo de posesiones preciosas; elimina, irónicamente, lo que el literato juzgaba *musical*: las repeticiones tan cuidadosamente moduladas. Desaparecen, asimismo, un sinnúmero de *descripciones* y antecedentes *narrados*. Es por esta radical depuración que la ópera es la quintaesencia de la perversidad hacia la que apunta Wilde y a la que no llega por estar obstruido por el legado *narrativo* del hipotexto.

Todos los cortes que Strauss opera sobre el texto de Wilde, si bien es cierto que eliminan el nivel más obvio de musicalización que es el léxico y el sintáctico, ponen al descubierto un potencial musical mucho más profundo. Como bien lo observa Gary Schmidgall, Strauss exhuma "un nivel en el que existen las melodías venenosas de la fijación sexual y de la frustración, del cansancio nervioso y la neurosis. En pocas palabras, Strauss responde a las implicaciones psicológicas más que a la sonoridad textual de *Salomé*".⁴² Esto no quiere decir, sin embargo, que el texto no

⁴² Strauss did take into account the play's second, submerged level of potential musicality —the level upon which exist the poisonous melodies of sexual fixation and frustration, nervous exhaustion, and neurosis. Strauss, in short, responded to the psychological implications rather than the textual sonorities of "Salomé". (Gary SCHMIDGALL, *Literature as Opera*. Oxford, Universidad de Oxford, 1977, p. 251.)

tenga una importancia capital; de hecho el libreto en Strauss pesa mucho más que en la ópera tradicional, y el trabajo musical sobre la palabra, como en sus maravillosos *Lieder*, centuplica la significación poética del texto verbal.

Cabe notar que el tratamiento lírico de los motivos así como el trabajo sobre la palabra están reservados a los momentos fuertes de la ópera. El subrayado musical es aún más notable, considerando que en la *Salomé* de Strauss no hay más que dos grandes desarrollos temáticos *vocales*: la escena de la seducción y el larguísimo soliloquio de la princesa con la cabeza cercenada del Bautista. Es quizá por esto que *Salomé*, a juicio de muchos críticos musicales, no es una ópera sino un poema sinfónico dramatizado, pues, por un lado, se observa un profundo trabajo musical en torno a la palabra; por otro, una importantísima dimensión de significación musical desarrollada en y por la orquesta. Así es como la depuración textual va de la mano con una decantación musical, pues sólo Salomé y Jokanaan reciben un tratamiento tanto lírico como polifónico. Los motivos musicales a ellos asignados son los únicos que se desarrollan plenamente. Es como si Strauss llevara el tema de la obsesión a la composición misma de la ópera, reduciendo a casi cero la presencia musical de otros personajes. Pero aun en esta depuración musical hay una especie de glorificación de Salomé, por encima del profeta, su antagonista.

Es bien sabido que en esta ópera la caracterización de los personajes queda a cargo de una serie de instrumentos específicos. Enunciar los instrumentos que construyen a estos dos personajes es en sí un juicio de valor: la caracterización orquestal de Jokanaan es sobria y ascética, reducida a los metales, especialmente cornos, trombones y trompetas, apoyados por las cuerdas; Salomé, en cambio, está caracterizada con un gran "colorido" de instrumentos: el arpa, las maderas —en especial el oboe y el clarinete—, y toda clase de instrumentos "exóticos", tales como triángulo, celesta, castañuelas, pandero, glockenspiel, etcétera. El solo inventario sugiere ya la dimensión exótica, "oriental", de Salomé, pero también sugiere posibilidades de complejidad en los motivos que han de caracterizarla.⁴³

⁴³ Por puro contraste habría que recordar la caracterización de Herodías, representada por discordancias en pícolos agudísimos y clarinete. Aquí la madre ya ni siquiera *canta*; todas sus intervenciones son en un *Sprachgesang* apresurado y nervioso. De ahí que el papel de Herodías sea uno de los más ingratos del repertorio operístico. Pero esta evidente *desvalorización* musical de la madre indica el grado en que la carga temática ha sido desplazada.

Atendamos ahora el desarrollo de los motivos de los dos personajes en conflicto. Musicalmente hay una extremada sencillez en los motivos de Jokanaan. El que más lo define, y que luego habrá de desarrollarse en polifonía con los de Salomé, es un motivo que aparece en contexto de muerte. Otro de los motivos que definen a Jokanaan está siempre asociado a Cristo, de manera que no hay motivo alguno que lo defina a él como *persona* independiente; el profeta no existe más que en la muerte, o bien fundido y confundido en Cristo, anunciándolo y anunciando su propio fin. Esto explica la majestad monolítica del Bautista: puro símbolo. Su canto es también monolítico, en escalas diatónicas que son las más sencillas. Por eso es incapaz de incorporar los motivos de Salomé en su canto, como ella lo hace con los de Jokanaan; sólo una vez hace el Bautista suyo el canto de Salomé: para maldecirla. Ella en cambio es un personaje infinitamente más complejo. Si Jokanaan existe sólo en relación con la muerte y con Cristo, Salomé existe en y por la pasión. Más aún, de entre los múltiples motivos que están asociados a ella, uno define su existencia sólo en relación con sí misma: el motivo del deseo. Curiosamente, este motivo de la pasión en Salomé aparece por vez primera en un interludio orquestal, *antes* de que la princesa haya oído o visto al profeta. Semejante estrategia musical es de una profunda caracterización psicológica, pues esta misma pasión que dibuja de manera tan memorable su intento por seducir a Jokanaan ya estaba ahí como rasgo inherente a su personalidad, como si la presencia del profeta sólo le hubiera permitido florecer. Esa pasión es parte de su ser, independientemente del Bautista. Mas el deseo en Salomé es de una gran complejidad; los motivos musicales van depurándolo, focalizándolo, pues si el primero es el de una pasión generalizada, el segundo se desarrolla en el contexto del deseo por el *cuerpo* de Jokanaan, mientras que el tercero es ya el deseo específico de su *boca*, del ansia de besarlo. Hay entonces una progresión en la obsesión, al tiempo que se observa una individualización del deseo. Si en Wilde había algo malsano en la pasión de Salomé, en Strauss la dimensión de lo perverso se profundiza en y por la música, porque, paradójicamente, con ese deseo de Salomé por Jokanaan aparece por primera vez un contexto de *horror* —“*Er ist schrecklich*”. Más aún, los crispantes trémolos ligados a la petición de la cabeza están constantemente asociados a ese mismo motivo del deseo. Una especie de contaminación del deseo con la muerte, y de la pasión con el motivo de la petición de la cabeza, constituye la quintaesencia de la perversidad en esta ópera: el deseo nace del horror y es ése el horror del deseo: desear aquello que es *schrecklich*.

Otra marca de la complejidad de Salomé es que ella es capaz de incorporar en su propio canto los motivos de Jokanaan. Salomé, por amor y deseo, es capaz de sentir con el otro; incorpora los motivos del profeta a su canto, a su registro, a sus instrumentos: los hace suyos. Es como si Salomé quisiera “concebir” a Jokanaan, pero transformado, dándole su propia dulzura, su propio exotismo, su propia sensualidad y sensibilidad. Todo esto indica no sólo una caracterización más sutil de Salomé sino una verdadera glorificación: ella es capaz de entrar en el mundo de Jokanaan cuando que él es incapaz de concebir al Otro. En el soliloquio final ocurre lo mismo: todos los motivos del Bautista quedan incorporados en el canto de Salomé, un canto que ya no es erótico sino sublime, lo cual hace de esta ópera algo todavía más perverso: el profundo deleite en el horror que contamina no sólo a la que canta sino a quien la escucha.

Finalmente, Strauss opera una radical *transmotivación* en la composición misma de la danza de los siete velos. La danza, en la ópera tradicional, tiende a ser de orden decorativo, mientras que en Strauss tiene una función dramática fuerte, pues es capaz de desarrollar formas de significación extraordinariamente complejas. En términos dramáticos, la danza es en un primer momento una ofrenda a Herodes; o mejor dicho, Salomé baila por una especie de contrato de seducción que ha pactado con el Tetrarca. No obstante, conforme la danza evoluciona, la significación cambia radicalmente.

La primera parte de la danza insiste en la dimensión exótica de la ópera, abundan todos los instrumentos y las cadencias que uno ha aprendido a reconocer, por convención, como cadencias orientalizantes. Aquí todavía se observa la herencia de los dos hipotextos, el de Flaubert y el de Wilde; el de Flaubert sobretodo, por su insistencia en todas las vertientes orientales, todos los hilos orientales —razas, culturas, costumbres— que van tejiendo esta danza. Es el momento en que la música es más oriental en toda la ópera. Pero esto es sólo un espejismo. Es en esta primera parte que aparece el motivo que identifica a Salomé con la luna y con la virginidad; es parte del atractivo “orientalizante” de la danza: que sea una virgen y una princesa quien baila para Herodes, en un juego de seducción mutuo. Pero luego viene una segunda parte, compuesta en estructura ternaria, en un ritmo de vals nada oriental, donde se desarrollan los motivos principales que identifican a Salomé y a Jokanaan. La última parte vuelve al mismo ritmo frenético del principio, a tal grado que parecería que estamos de regreso en la música orientalizante, pero ahí ya se da la alternancia frenética de los mismos motivos de Jokanaan y Salomé en una magnífica composición polifónica que está muy lejos

del exotismo del principio. Así, fuera del marco inicial que constituye el camuflaje oriental, la danza de Salomé incorpora los motivos del profeta, además de desarrollar plenamente los motivos de su pasión por él. De tal manera que, *por la música*, uno se da cuenta de que Salomé no baila para Herodes sino para Jokanaan. El centro de la danza, en términos estructurales y temáticos, el centro apasionado y plenamente desarrollado, lo constituyen los motivos de la pasión de Salomé por el profeta y los motivos del propio Jokanaan que ella misma ha incorporado en su danza, pero esta significación inesperada sólo se transmite por medio de la música. Dramáticamente, es la música en la danza de los siete velos la que se convierte en una ofrenda de amor y muerte al Bautista.

La ópera de Strauss nos crispa al tiempo que nos lleva al éxtasis, pues la danza de los siete velos al presentarse con esa nueva significación eleva musicalmente el tema del amor a una ofrenda de muerte; mientras que, *vocalmente*, el acto final de necrofilia que comete Salomé es uno de los cantos de mayor intensidad y belleza de toda la ópera. Es por ello que la Salomé de Strauss es la verdadera "diosa simbólica de la indestructible Lujuria" en todo su horror y en toda su fascinación.

* * *

Como toda forma de relación transtextual, la relación hipertextual activa una pluralidad de significaciones que sin ella se mantendrían latentes en la lectura de un texto; le confiere una densidad, y una profundidad, incluso en el sentido espacial y visual del término. Lo hemos visto en la "Salomé" de Laforgue: una lectura de superficie nos da simplemente un texto juguetón, extravagante e incluso absurdo. Mirado en perspectiva sobre el hipotexto, lo extravagante, sin dejar de serlo, y esto es lo maravilloso, cobra otras dimensiones de sentido. Por ejemplo, el patinador adolescente que sale, los pies en alto, patinando sobre sus afiladas uñas de acero, es una deliciosa y bizarra imagen que se copia, deformándola, sobre la imagen del escarabajo en Flaubert, que culmina el erotismo y frenesí de la danza de Salomé:

Se doblaba y enarcaba hacia todos lados, como flor que la tempestad agita. Los brillantes de sus orejas saltaban, la tela de su espalda tornasolaba; de sus brazos, de sus pies, de sus ropas, saltaban invisibles chispas que inflamaban a los hombres [...] Sin doblar las rodillas, separando sus piernas, se curvó tan bien que su barbilla rozaba el suelo [...] Se echó sobre las manos con los talones al aire, recorrió así el

estrado como un gran escarabajo; y se detuvo de pronto. Su nuca y sus vértebras formaban un ángulo recto. Las bandas de color que envolvían sus piernas le pasaban sobre los hombros como arco iris, encuadrando su cara a un codo del suelo.⁴⁴

Laforgue:

[...] un adolescente patinador [...] que no se detuvo sino después de haber trazado todas las combinaciones de curvas conocidas; luego valsó de puntillas como una bailarina; luego dibujó en aguafuerte sobre hielo una catedral gótica flamígera, sin omitiros el rosetón, ¡pura encajería!, [...] salió de escena los pies en alto, ¡patinando sobre las uñas de acero de las manos!⁴⁵

La imagen del gran escarabajo en Flaubert a su vez activa una relación intersemiótica, ya que la descripción es una narrativización —y por ende una dinamización, una puesta en movimiento— de la escultura en el pórtico de la catedral de Rouen. Patinador adolescente proyectado sobre danzante enarcada que cristaliza —o mejor: se petrifica— sobre una escultura gótica... esta imagen extraordinariamente compleja y simultánea es sólo producto de una relación hipertextual e intersemiótica. De hecho, lo que resalta en la figura de la Salomé del siglo XIX —y los textos que hemos visto no son sino un ejemplo, aunque representativo— es que estamos frente a un objeto semiótico complejo: en constante relación intertextual e hipertextual con otras realizaciones del tema, en constante proyección sobre las artes plásticas, la Salomé textual es punto de partida para elaboraciones pictóricas y esculturales, pero es también punto de arriba que tiene su origen en las artes plásticas. De ahí la plasticidad de esta figura; de ahí también su transformación en mito.

⁴⁴ G. FLAUBERT, *Un corazón ingenuo...*, pp. 179-80. "Elle se renversait de tous les côtés, pareille à une fleur que la tempête agite. Les brillants de ses oreilles sautaient, l'étoffe de son dos chatoyait; de ses bras, de ses pieds, de ses vêtements jaillissaient d'invisibles étincelles qui enflammaient les hommes [...] Sans fléchir ses genoux, en écartant les jambes, elle se courba si bien que son menton frôlait le plancher [...] Elle se jeta sur les mains, les talons en l'air, parcourut ainsi l'estrade comme un grand scarabée; et s'arrêta brusquement". (G. FLAUBERT, *Trois contes*, pp. 179-80.)

⁴⁵ J. LAFORGUE, "Salomé", en *Vuelta*, núm. 133-134, p. 16. "[...] un adolescent patineur [...] qui ne s'arrêta qu'après avoir décrit toutes les combinaisons de courbes connues; puis il valsa sur les pointes comme une ballerine; puis il dessina en eau-forte sur la glace une cathédrale gothique flamboyant, sans vous omettre une rosace, une dentelle! [...] sortit de la scène, les pieds en l'air, patinant sur les ongles d'acier de ses mains!" (J. LAFORGUE, *op. cit.*, p. 142.)

En Flaubert, la figura sintética de la madre y la hija aparece *enmarcada* por el dintel de la puerta y las esculturas de los leones a los lados, fijando a Herodías en un cuadro, mientras que Salomé, al bailar, se transforma en el doble de una escultura gótica. Algo similar ocurre en Mallarmé: la doncella paralizada por su propia virginidad —pues “¿Quién osaría tocar[la], sagrada a los leones?”— es una síntesis de la madre y la hija, síntesis que subraya paratextualmente el título del poema, “Hérodíade”. En Laforgue, la última secuencia se calca no sólo en el “Cántico de san Juan” de Mallarmé, como hemos visto, sino en el cuadro de Moreau, “La aparición”, regresando la cabeza del Bautista al centro del relato —aunque su posición sea de clausura. En Wilde la textura verbal, como un velo de piedras preciosas, envuelve a Salomé proyectándola como la figura hierática que vemos en el cuadro de Moreau, intitulado “Salomé bailando frente a Herodes”.

Ahora bien, todo este complejo semiótico tiene una articulación mítica, que le da a las elaboraciones decimonónicas del tema un fuerte valor ideológico. Herodías flanqueada y respetada por los leones no sólo tiene como efecto de sentido operar una fijación plástica de la imagen. Haciendo explícito lo que en Mallarmé estaba sólo sugerido, Flaubert equipara a Herodías con la diosa Cibeles. La primera significación de esta transformación mítica es la obvia: Herodías, diosa de la fertilidad, en tanto que *madre*; diosa de la naturaleza salvaje, de ahí que esté flanqueada por los leones, de ahí la *ferocidad* que tanto atrae a Flaubert. Pero hay otra significación oculta: Cibeles se asocia en el mito con Atis, su joven consorte y prototipo de todos sus devotos eunucos. En la versión fría del mito, los dioses castran al andrógino Agdistis; de las partes masculinas amputadas nace un almendro y por su fruta Nana concibe a Atis. Más tarde Agdistis se enamora de Atis, y para evitar que éste se case con otra lo obliga a una autocastración. Agdistis es claramente un doble de Cibeles. En Roma, ya en los últimos años del imperio, Atis es investido con atributos celestes, deviene incluso una divinidad solar.⁴⁶

Acudir al mito es activar una infinidad de significaciones que están latentes en el tema y que la circulación hipertextual e intertextual permite entretener. Es por la vía del poema de Mallarmé y del relato de Flaubert, al establecerse una relación analógica explícita entre Herodías y la diosa Cibeles, que surge la verdadera articulación en el texto de Laforgue: todos los motivos que en él se antojan surreales están pre-

⁴⁶ Cf. N. G. HAMMOND y H. SCULLARD, eds., *The Oxford Classical Dictionary*. Oxford, Universidad de Oxford, 1970, s. v. ‘Atis’, ‘Cybele’.

sentes en el mito: la castración, la androginia, el almendro como origen de Atis, el incesto, puesto que Agdistis es madre-padre andrógino de Atis y luego amante; el mito solar. El mito y la relación hipertextual ponen al desnudo este cúmulo de significaciones terribles que convierten al adolescente patinador en un *doble* de Salomé en la amante-madre, andrógina y castrante, pues es claro que Juan está aquí en la exacta posición mítico-estructural de Atis.

Esta oscura visión de la mujer está latente en Flaubert, puesto que en "Herodías" todos los atributos de la madre se transfieren a la hija. Ahora bien, si se recuerda que Juan en la tradición era asociado constantemente con los leones, por su ferocidad y por su cabellera, la relación de Salomé-Herodías-Cibeles con los leones es ya en sí una afirmación de supremacía de la mujer sobre el profeta. Por otra parte la sistemática erotización de la cabeza decapitada a lo largo de todas las versiones del tema nos habla de una clara transferencia de la castración a la decapitación. Tanto en Laforgue, de manera lúdica, como en Wilde y en Strauss, de modo abiertamente erótico, incluso sublime en la música de la ópera, hay una clara figuración de la posesión sexual a través del beso en la boca inerte. En Laforgue, Salomé incluso lo "penetra" con una de sus propias joyas astrales, al insertar el ópalo en la boca de Juan en sacrílega analogía con una hostia; en Wilde y en Strauss el beso arrastra a Salomé a un verdadero frenesí necrofilico que no es sino la expresión de una posesión sexual. En Strauss Salomé incorpora musicalmente los motivos que le son propios a Juan, dándole una clara supremacía musical y dramática sobre el profeta. Por otra parte, la orquesta realiza un maravilloso tejido polifónico al desarrollar en alternancia los motivos musicales de uno y de otro hasta lograr una extraordinaria fusión. De ahí literalmente la incorporación del profeta en Salomé.

Las relaciones transtextuales e intersemióticas que un texto establece con otros textos y con otros sistemas de significación son capaces de tejer apretadas redes de significación que enriquecen y le dan una extraordinaria densidad semántica a los textos u objetos semióticos en cuestión. Pero también de su puesta en perspectiva surgen insospechados efectos de sentido que pueden llegar a constituir una especie de radiografía ideológica de toda una época. La sola incursión en cinco textos nos ha permitido poner en relieve, casi como una escultura, las obsesiones más oscuras de la sensibilidad decimonónica que construye sistemáticamente una imagen de la mujer sobre las líneas de la fascinación y de la castración; una lectura bastante misógina de la mujer que va desde la inocua visión de la mujer fatal romántica de un Walter Scott,

hasta llegar a la terrible deidad asesina que surge con Poe y con Baudelaire. La mujer, aquel "ser terrible e incommunicable como Dios". La mujer más que humana es "una divinidad, un astro, que preside sobre todas las concepciones del cerebro masculino".⁴⁷ Deidad que se asimila a la belleza misma, es "infernale y divina": "¿Vienes del cielo profundo o surges del abismo / oh, Belleza?" "de tus joyas el Horror no es la menos encantadora, / y el Homicidio, entre tus más queridos dijes / sobre tu vientre orgulloso danza amorosamente".⁴⁸ Este "Himno a la Belleza" de Baudelaire bien podría haber sido escrito a la figura de Salomé que resume todo el miedo y la fascinación que despierta la mujer, figurada como aquella diosa de la "indestructible Lujuria".

⁴⁷ "C'est plutôt une divinité, un astre, qui preside à toutes les conceptions du cerveau mâle". (Charles BAUDELAIRE, "La Femme", en *Le Peintre de la vie moderne. Oeuvres complètes*, t. II. Paris, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], p. 713).

⁴⁸ "Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme, / O Beauté? [...] De tes bijoux l'Horreur n'est pas le moins charmant, / Et le Meurtre, parmi tes plus chères breloques, / Sur ton ventre orgueilleux danse amoureusement". (Ch. BAUDELAIRE, "Hymne à la Beauté", en *Les Fleurs du mal. Oeuvres complètes*, t. I. Paris, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], pp. 24-25.)

De Charlotte Brontë a Jean Rhys: *Wide Sargasso Sea* como el antidiscurso de *Jane Eyre*

Nair María ANAYA FERREIRA

Universidad Nacional Autónoma de México

“Reader, I married him”. Las famosas palabras con las que se inicia el último capítulo de *Jane Eyre* representan, a los ojos de la heroína del mismo nombre, el triunfo del espíritu ante la adversidad. Pero para la infinidad de críticos que se han acercado a la novela, desde su publicación en 1847 hasta la fecha, la cita da pie a un sinnúmero de interpretaciones que varían según la época y la tendencia crítica desde donde se mire.

Algunos contemporáneos de Charlotte Brontë se mostraron asombrados por la individualidad de este nuevo “escritor”, por su capacidad de caracterización, por su pujanza descriptiva y por su habilidad para expresarse en un estilo vigoroso. Otros criticaron airadamente el sentimiento anticristiano de la novela, la vulgaridad de la protagonista y la brutalidad y tosquedad de Rochester. Otros más admiraron la capacidad de observación y de recreación de la realidad cotidiana, que se intensificaba, además, por la profundidad emocional de toda la obra. De entre todos estos puntos de vista surgía también la duda de si el “escritor” era hombre o mujer; confusión iniciada por Brontë misma, al publicar la obra con el título *Jane Eyre. An Autobiography. Edited by Currer Bell*. Pero a partir de 1850, cuando la identidad de los “Bell” —seudónimo con el que publicaron también las hermanas de Charlotte, Emily y Anne— se dio a conocer, la reputación de Charlotte quedó bien establecida.

En el otro extremo encontramos las interpretaciones modernas y predominantemente feministas que van desde el ensayo que Virginia Woolf escribió en 1916 para celebrar el centenario del nacimiento de Brontë, hasta el famoso análisis de Sandra Gilbert y Susan Gubar en ese otro famoso texto canónico del feminismo, *The Madwoman in the Attic* (1979), en el que los personajes femeninos inestables (por no llamarlos locos o dementes) de la novela victoriana escrita por mujeres se estudian como dobles o contrapartes —el área oculta o suprimida de la sexualidad— de las protagonistas.

Dentro de todo este proceso de canonización, que se acerca ya a los ciento cincuenta años, *Jane Eyre* se ha constituido en uno de esos fenómenos literario-culturales de los que no muchas obras llegan a formar parte, pues no sólo es sujeto de estudio crítico-académico, sino que también goza de enorme popularidad entre el público del mundo entero que aprecia la novela ya sea en su manifestación textual o en sus diversas adaptaciones para el cine, el teatro, la radio y la televisión (sin olvidar que es un texto obligatorio del programa de estudio inglés).

Sin embargo, dentro de este proceso infinito de interpretación de un texto —proceso por medio del cual se intenta buscar la apertura de éste con el objeto de lograr que se establezca un diálogo sobre el texto como parte de la vida creativa de la comunidad en el presente y en el futuro¹ poco se ha escrito sobre una novela publicada en 1966 y que constituye, en mi opinión, un interesante ejemplo de cómo una clara situación intertextual en una obra literaria no sólo puede abrir una nueva dimensión crítica de análisis e interpretación, sino que, de hecho, puede resaltar y revertir simultáneamente los valores intrínsecos de la obra fuente y, más aún, llenar los silencios de esta última de tal forma que nos permite una reconstrucción total de la misma.

Me refiero a *Wide Sargasso Sea* de la escritora nacida en la isla de Dominica, Jean Rhys. *Wide Sargasso Sea* (publicada en 1966) es la narración de la infancia y juventud de Bertha Mason, la esposa demente de Rochester, la loca del ático, en el Caribe. De manera magistral, Jean Rhys da vida a este ser misterioso —que en la novela de Brontë se ha venido considerando como un mero avatar de Jane Eyre, como su “doble oscuro”, según la interpretación de Gilbert y Gubar— y conforme lo humaniza saca a la superficie una serie de preconcepciones que están implícitas en *Jane Eyre* y que de hecho son las que sostienen cultural e ideológicamente a esta obra.

Así, se da un juego intertextual por demás desafiante y provocador. Por un lado, podemos leer la novela de Rhys como un texto único e individual, con fuerza propia e independiente, cuya trama capta la atención del lector y lo hace reflexionar no sólo sobre la situación de la mujer durante el siglo XIX, sino también sobre las relaciones de desigualdad que se dan en todo fenómeno de colonización. Por otro lado, al mismo tiempo, *Wide Sargasso Sea* actúa como contrapunto textual, cultural e ideológico de *Jane Eyre* y logra tan bien su cometido que el

¹ Véase Mario VALDÉS, *World-Making. The Literary Truth-Claim and the Interpretation of Texts*. Toronto, Universidad de Toronto, 1992, p. 12.

lector se ve obligado, como ya dije antes, a reescribir paso a paso la novela inglesa.

La protagonista caribeña de *Wide Sargasso Sea*, la heredera criolla Antoinette Cosway, es la antítesis de la institutriz inglesa Jane Eyre. Carece, para empezar, de esa fuerza interna que guía a Jane Eyre durante su larga búsqueda espiritual. A pesar de ser muy bella y de pertenecer a la clase dominante —si bien ya desposeída— de Jamaica, Antoinette no sabe ganarse el respeto de los que la rodean y su vida sigue un proceso gradual de degradación que la lleva finalmente a la locura y la muerte. Jane Eyre, lo sabemos, se sobrepone a todos y cada uno de los obstáculos a los que se enfrenta y, en un espíritu puritano, casi a la manera de *Moll Flanders* e incluso de *Pilgrim's Progress*, se ve premiada con el trofeo anhelado: su matrimonio con Rochester (además de una herencia millonaria que proviene del Caribe).

La estructura narrativa de *Wide Sargasso Sea* se basa en una serie de paralelismos que se contraponen a la estructura de *Jane Eyre*: la vida de Jane gira en torno al trabajo, mientras que Antoinette es indolente. Jane es huérfana, pero a pesar de estar siempre sola es capaz de tomar decisiones; Antoinette tiene familia pero es una niña desatendida y rechazada, que se encierra cada vez más en sí misma. La estancia de Jane en el internado del estricto y puritano señor Brocklehurst le da las armas espirituales para enfrentarse a las tentaciones del mundo exterior; para Antoinette, su estadía en el convento católico incrementa su añoranza por la muerte y le consume la vitalidad. Ambas tienen "hermanos" tiránicos, pero mientras Jane resiste los embates de John Reed y St. John Rivers, Antoinette es victimada y traicionada por Daniel Cosway y Richard Mason. Finalmente, el elemento que las une, su relación con Rochester: mientras que Jane lo escoge y lucha por él, a Antoinette se le impone el matrimonio con él y este solo episodio marca el cruce de caminos donde las dos vidas encuentran —y a la vez siguen— direcciones opuestas (con la ayuda, por supuesto, de esas coincidencias que pertenecen más bien a los cuentos de hadas, como la herencia milagrosa que cambia el curso de la vida de Jane, a diferencia de la realidad histórica que priva a Antoinette de la suya: su familia había perdido todo a raíz del proceso de emancipación de los esclavos en Jamaica, y la poca herencia que le queda pasa a pertenecer a Rochester).

Pero más allá de estos paralelismos evidentes, *Wide Sargasso Sea* carcome las raíces que sostienen a *Jane Eyre* a partir de su estrategia textual. A pesar de que la novela de Charlotte Brontë trata sobre un personaje marginado dentro de la corriente central de la sociedad inglesa

de mediados del siglo XIX, su textura narrativa es sorprendentemente firme y directa. De hecho, fue precisamente la fuerza tan directa de la voz narrativa en primera persona uno de los factores que sorprendieron y disgustaron a muchos de los críticos contemporáneos de Brontë, y es lo que, como sugiere Raymond Williams, nos permite traspasar la mera imagen negativa y estereotipada de la institutriz como ser represivo, poco femenino y sin atractivo físico para llegar a esta poderosa voz narrativa que tiene la capacidad de establecer una relación íntima con el lector.

De hecho, tanto Charlotte Brontë con *Jane Eyre*, como Emily con *Wuthering Heights* forman parte de esa nueva generación de escritores (en la que se puede incluir a Dickens, Thackeray y a la señora Gaskell) quienes, durante los años de 1847 y 1848, articulan la crisis de conciencia que sacudió a la sociedad inglesa durante esa década. Una crisis de conciencia que comenzó a cuestionar las primeras consecuencias de la gran Revolución industrial, que había transformado a Inglaterra en una sociedad eminentemente urbana e industrializada y que se manifiesta, en el caso de las hermanas Brontë, en el predominio de la pasión y la intensidad de sentimientos.²

De esta forma, la fuerza de la narración en primera persona de *Jane Eyre* rompe de entrada con la estructura de sentimiento que dominaba la época y que ponía énfasis en un modo social que se puede considerar como "masculino" y que se basaba sobre todo en el control de uno mismo y en la austeridad. (Las tensiones que esto producía aparecen, en primera instancia, en la necesidad de usar seudónimos masculinos, como los adoptados por las mismas hermanas Brontë o por George Eliot.)

Sin embargo, esta ruptura es, hasta cierto punto, superficial, pues si bien es cierto que la institutriz creada por Charlotte Brontë trasciende las limitaciones impuestas a su posición social, también es verdad que sólo lo logra apoyándose en esas mismas nociones sociales y culturales que se propone rebasar. Seré más explícita. La figura de la institutriz en la Inglaterra victoriana ha sido tema de análisis sociológico y literario, y ha venido a representar la vulnerabilidad de la mujer en un medio en el que se le negaba, prácticamente, toda posibilidad de participación económica. En la sociedad patriarcal inglesa, la mujer tenía pocas alternativas: si era adinerada, el matrimonio era no sólo un anhelo sino un refugio que perpetuaba la seguridad de la casa paterna (y de paso

² Véase Raymond WILLIAMS, *The English Novel, from Dickens to Lawrence*. Londres, The Hogarth Press, 1984, introd. y cap. 2.

garantizaba la seguridad económica del marido, que adquiriría automáticamente los bienes de su cónyuge). Pero si la mujer aspiraba a tener educación e independencia y carecía de un ingreso privado terminaba, por lo general, como institutriz, una profesión por demás ambigua pues, sin ser propiamente un elemento de la servidumbre, se le trataba como tal, aunque se le exigía buena presentación, buenos modales, paciencia y conocimientos.

Las tensiones implícitas en esta situación forman la columna vertebral de *Jane Eyre*. Trabajar como institutriz es la única opción abierta para una huérfana que ha sido expulsada de la casa adoptiva de sus tíos, pero que ha tenido una educación social e intelectual. A pesar de carecer de recursos y de no ser atractiva, se le reconoce como un ser "superior", tanto por los sirvientes como por los aristócratas, que perciben en su comportamiento algo que ellos toman por altanería y que los hace sentir definitivamente incómodos.

Jane misma está consciente de sus diferencias y, a pesar de su aparente debilidad física (que ella menciona desde el segundo párrafo de la novela), demuestra una gran fortaleza espiritual que la sostiene a lo largo de la trama. Ahora bien, si nos preguntamos en qué consiste dicha fortaleza espiritual veremos que ésta se ve definida por un sentido innato de lo que se ha dado por llamar "*Englishness*", la esencia de lo inglés o '*anglicidad*', y que consiste, en este caso en particular, en una conciencia de clase, en la necesidad de tener educación, en un sentido religioso de la vida, en el predominio de las instituciones sociales y en la importancia del trabajo y la creatividad. Y es aquí donde vemos que *Jane Eyre* es una novela que se apropia de ciertos principios fundamentales para la mitificación de lo que constituye la "cultura inglesa" (¿o será tal vez la "imagen" de esa cultura inglesa?).

Uno de los primeros elementos definitorios de dicha imagen es una sorprendente conciencia de clase, sorprendente por la forma en que aparece manifestada en la narración. Cuando la pequeña Jane sufre un colapso nervioso después de que la tía, la señora Reed, la encierra en el cuarto oscuro donde murió su esposo, siente una inmensa necesidad de escapar del ambiente claustrofóbico de Gateshead. Sin embargo, cuando el médico le pregunta si le gustaría vivir con algún otro pariente aunque fuera pobre, la niña evalúa la situación (ya mediatizada, por supuesto, por la Jane adulta):

I reflected. Poverty looks grim to grown people; still more so to children: they have not much idea of industrious, working, respectable

poverty; they think of the word only as connected with ragged clothes, scanty food, fireless grates, rude manners, and debasing vices: poverty for me was synonymous with degradation.³

Y después responde:

"No; I should not like to belong to poor people" [...]

"Not even if they were kind to you?"

I shook my head; I could not see how poor people had the means of being kind, and then to learn to speak like them, to adopt their manners, to be uneducated, to grow up like one of the poor women I saw sometimes nursing their children or washing their clothes at the cottage doors of the village of Gateshead: no, I was not heroic enough to purchase liberty at the price of *caste* (pp. 56-57, el subrayado es mío).⁴

Muy sutilmente, esta conciencia de clase subyace la trama de la novela y sale a la superficie en los momentos en que es necesario definir socialmente a la protagonista. Así como la niña Jane se sitúa en la pobreza y la rechaza, la joven institutriz no acepta tampoco los intereses, los contactos y las conveniencias de los aristócratas, si bien no se atreve a juzgar los principios y el comportamiento del señor Rochester y la señorita Ingram, pues reconoce que actúan de acuerdo con ideas y principios inculcados desde la niñez (p. 216).⁵

³ Charlotte BRONTË, *Jane Eyre*. Harmondsworth, Penguin, 1975, p. 56. De aquí en adelante, todas las referencias a la novela corresponderán a esta edición, y se indicará entre paréntesis el número de página. "Reflexioné. La pobreza les parece penosa a las personas mayores, y más aún a los niños, que no tienen la menor idea de una pobreza industriosa, trabajadora y respetable. Piensan que la palabra pobreza significa ropas harapientas, alimentación escasa, estufa sin fuego, modales rudos y vicios degradantes. Para mí la pobreza era sinónimo de degradación". (La versión en español corresponde a Rafael Jiménez Orderiz [México, Porrúa, 1983, p. 18].)

⁴ "—No me gustaría pertenecer a la clase pobre —fue mi respuesta.

"—¿Ni siquiera aun siendo bondadosos con usted?

"Moví la cabeza en señal de duda; no podía comprender en qué forma podrían los pobres arreglarse para ser buenos, y además tendría que hablar como ellos, adoptar sus maneras, ser mal educada, crecer como una de las pobres mujeres que veía a veces cuidando a sus hijos o lavando sus ropas a la puerta de las casas de la aldea de Gateshead; no, no era tan heroica como para comprar mi libertad a costa de mi *categoría*". (*Idem.*) La última palabra, "*categoría*", pierde la carga significativa del inglés "*caste*" ("*casta*"), con enormes implicaciones en una sociedad tan jerárquica como la inglesa.

⁵ *Ibid.*, p. 136.

Se da entonces una de las tantas paradojas que componen la novela. Jane Eyre, en su incesante observación y cuestionamiento de la sociedad que la rodea, se siente un tanto inmune a los prejuicios que dominan a los demás, pues, según ella:

Prejudices [...] are most difficult to eradicate from the heart whose soil has ever never been loosened or fertilized by education; they grow there, firm as weeds among stones (p. 367).⁶

Sin embargo, su educación moral y sentimental se lleva a cabo, en gran medida, dentro de los parámetros impuestos por ciertas ideas preconcebidas.

Su largo proceso de aprendizaje —cuyo obstáculo mayor es, por supuesto, su negativa a casarse con Rochester— culmina no en un ambiente urbano o en las delicias de una situación acomodada, sino en una pequeña comunidad situada en una región inhóspita al norte de Inglaterra, donde Jane puede ser verdaderamente ella misma: una mujer independiente, con cierto grado de poder, activa y capaz de percibir y capturar al mundo de una forma positiva y constructiva.

Irónicamente, después del lujo y el ocio de Thornfield Hall, su estancia en un ambiente austero (que equivaldría a esa pobreza que ella rechazó de niña) le permite no sólo redefinirse y aceptarse sino también ejercer lo que será el segundo elemento constitutivo de su fortaleza espiritual: la educación. Sin embargo, y aquí es donde reside la ironía, la redefinición de Jane se logra entre las niñas analfabetas de Morton, a las que se refiere siempre en términos de rústicas, no refinadas, incultas, etcétera. Es decir, Jane se convierte en un modelo arquetípico de la mujer inglesa educada cuya misión es “civilizar” a los menos afortunados (lo que precisamente constituye, para algunos críticos, el elemento central del imperialismo).

Así, luego del primer encuentro con las que serán sus alumnas y de sentirse degradada por creer que ha descendido en la “escala social”, Jane evoluciona espiritualmente después de cumplir su papel de educadora. Su función es clara. A pesar de que la mayoría de las niñas son “unmannered, rough, intractable, as well as ignorant”,⁷ Jane no debe olvidar que “these coarsely-clad little peasants are of flesh and blood as

⁶ “[...] los prejuicios son muy difíciles de borrar del corazón, cuyo suelo nunca ha sido ablandado o fertilizado por la educación; crecen allí firmes como la maleza entre las piedras”. (*Ibid.*, p. 247.)

⁷ “Algunas son groseras, rudas, intratables, además de ignorantes”. (*Ibid.*, p. 260.)

good as the scions of gentlest genealogy; and that the germs of native excellence, refinement, intelligence, kind feeling, are as likely to exist in their hearts as those of the best-born".⁸ Por lo tanto, Jane tendrá inevitablemente que cultivar esa semilla: "My duty will be to develop these germs: surely I shall find some happiness in discharging that office. Much enjoyment I do not expect in the life opening before me: yet it will, doubtless, if I regulate my mind, and exert my powers as I ought, yield me enough to live on from day to day" (p. 385).⁹

De institutriz de una niña privilegiada pasa a ser maestra de niñas marginadas: su vida adquiere una nueva dimensión que modifica la imagen que Jane tenía de los campesinos ingleses, en un interesante proceso de representación cultural y reafirmación nacionalista:

[...] I stood with the key in my hand, exchanging a few words of special farewell with some half-dozen of my best scholars: a decent, respectable, modest, and well-informed young women as could be found in the ranks of the British peasantry. And that is saying a great deal; for, after all, the British peasantry are the best taught, best mannered, most self-respecting of any in Europe: since those days I have seen paysannes and Bäuerinnen; and the best of them seemed to me ignorant, coarse, and besotted, compared with my Morton girls (p. 415).¹⁰

La conciencia de clase se transforma en una conciencia nacionalista que trasciende las limitaciones de grupos-castas individuales y que, dentro de la narrativa, conduce a un encomio patriótico que absorbe, por así decirlo, la textura individual-feminista de la novela.

⁸ "[...] estas pequeñas campesinas de grosera apariencia tienen sangre y carne tan buenas como la de los retoños de superior genealogía; y que los gérmenes de natural bondad, refinamiento, inteligencia y sentimiento pueden hallarse tanto en sus pechos como en los de los mejor nacidos". (*Idem.*)

⁹ "Mi deber consistirá en hacer desarrollar esos gérmenes, y sin duda encontraré algo de felicidad en el cumplimiento de este deber. No espero muchas alegrías de la vida que se abre ante mí; sin embargo, estoy segura de que la misma me rendirá algunas para ir pasando los días, si regulo mi espíritu y encamino mis esfuerzos hacia donde es debido". (*Idem.*)

¹⁰ "[...] permanecía con [la llave] en la mano intercambiando unas palabras de despedida con algunas de sus mejores alumnas: jóvenes tan decentes, respetables, modestas y bien instruidas como las mejores que podrían encontrarse en las filas de los campesinos británicos. Y es mucho decir porque, después de todo, los campesinos británicos son los más instruidos, los mejores modales y más respetuosos de toda Europa. Después de aquellos días he visto *paysannes* y *bäuerinnen*; y las mejores de ellas me parecieron ignorantes, burdas y tontas, comparadas con mis niñas de Morton". (*Ibid.*, p. 282.)

El registro del último capítulo de *Jane Eyre* es significativo en tanto que suprime la fuerza narrativa de la primera persona que ha caracterizado todo el texto. La focalización narrativa implícita en la primera oración de dicho capítulo —“Reader, I married him”— pasa de la exultación del logro individual a lo que sería una narración en tercera persona: el lector, al que Jane Eyre se ha dirigido a lo largo de la novela, se entera de cuál ha sido el fin de los otros personajes. Por un lado, tenemos que las hermanas Rivers, Diana y Mary, viven felizmente casadas con un capitán de la marina y un pastor anglicano: dos de las profesiones “dignas” y socialmente aceptadas durante la Inglaterra del siglo XIX. Por otro lado, vemos la importancia primordial de dos elementos constitutivos de la anglicidad, representados por Adèle y St. John Rivers: la educación y la religión, conceptos que, como ya dije antes, sostienen la estructura de *Jane Eyre*, pero que en este último capítulo transmutan la interiorización narrativa en un consentimiento jingoísta del imperialismo por parte de la protagonista.

La educación y la religión son los ejes sobre los que gira el desarrollo de Jane Eyre, no sólo como personaje sino como símbolo, en última instancia, del imperialismo inglés. Para Jane, la educación, en su sentido más amplio, es capaz de transformar no sólo el comportamiento y la mentalidad de un individuo, sino que de hecho es el medio por el que se pueden erradicar sus características genético-culturales; es decir, la educación es el instrumento central en un proceso de amoldamiento cultural tendiente a lograr ese factor tan importante en la sociedad inglesa: el consenso.

En el nivel individual, la francesita Adèle constituye el mejor ejemplo de dicho proceso: una vez que se le institucionaliza (entra a un internado, digamos, “progresista”), llega a personificar un modelo adecuado de anglicidad eclipsando así sus antecedentes franceses:

As she grew up, a sound English education corrected in a great measure her French defects; and when she left school, I found in her a pleasing and obliging companion —docile, good-tempered, and well-principled (p. 475).¹¹

En el nivel social, la labor evangelizadora de St. John Rivers articula la unión intrínseca entre educación y religión como parte de un proceso

¹¹ “Al crecer, una sólida educación inglesa corrigió en gran parte sus defectos franceses; y tuve en ella una compañera agradable y simpática, dócil, de buen carácter y buenos principios”. (*Ibid.*, p. 325.)

civilizador mucho más extenso. El hecho de que los últimos párrafos de la novela se dediquen por completo a la vida como misionero de St. John Rivers ha sido cuestionado por varios críticos, pero confirma en gran medida lo que he venido argumentando hasta aquí. Al ceder el escenario a su primo, Jane da por sentado y acepta sin cuestionarse el lenguaje mitificador del proceso imperialista. St. John Rivers culmina, en una dimensión global, la lucha individual de Jane a lo largo de la novela, no sólo como parte de su propia evolución psicológica y moral, sino también como parte de su función educativo-doctrinaria con las niñas de Morton y con Adèle.

Así, St. John Rivers "sacrifica" su vida por la difusión de los valores del imperialismo, disfrazados de dogmas religiosos y de nociones relacionadas con la evolución y superación moral de los pueblos menos afortunados (en este caso, la India):

A more resolute, indefatigable pioneer never wrought amidst rocks and dangers. Firm, faithful, and devoted, full of energy and zeal, and truth, he labours for his race; he clears their painful way to improvement; he hews down like a giant the prejudices of creed and caste that encumber it. He may be stern; he may be exacting; he may be ambitious yet; but it is the sternness of the warrior Greatheart, who guards his pilgrim convoy from the onslaught of Apollyon. His is the exaction of the apostle, who speaks but for Christ [...] His is the ambition of the high master-spirit, which aims to fill a place in the first rank of those who are redeemed from the earth—who stand without fault before the throne of God, who share the last mighty victories of the Lamb, who are called, and chosen, and faithful (p. 477).¹²

El nivel de abstracción de este lenguaje alegórico que tanto recuerda al *Pilgrim's Progress* de Bunyan, y que nos llega por la narradora en

¹² "Nunca luchó entre rocas y peligros un pionero más resuelto e infatigable. Firme, fiel y devoto, pletórico de energías, de celo y verdad, trabaja por su raza; le allana el doloroso camino hacia el mejoramiento, destruye como un gigante los prejuicios de credo y de casta que la agobian. Quizá sea exigente o duro; puede que sea hasta ambicioso; mas la suya es la dureza del guerrero Greatheart, que defiende a su convoy de peregrinos del ataque de Apollyon. La suya es la dureza del apóstol que sólo habla para Cristo cuando dice: 'Quienquiera que venga después de Mí, que renuncie a sí mismo, tome la cruz y me siga'. La suya es la ambición del espíritu elevado, que aspira a llenar un lugar en la primera fila de quienes han redimido comarcas enteras, que permanecen libres de culpa delante del trono de Dios, que contribuyen a las últimas y gloriosas victorias del Cordero, y han conquistado el merecido nombre de escogidos y leales". (*Ibid.*, pp. 326-327.)

tercera persona, Jane, erradica la presencia inminente de la otra Jane que, como nos dice Virginia Woolf, es capaz de atrapar al lector porque nunca se ausenta, porque lo obliga a ver las cosas como ella las ve, porque nunca lo trata de engañar y, sobre todo, porque registra sentimientos y no ideas o pensamientos.¹³ Entonces, ¿no es verdaderamente significativo el hecho de que la novela cierre con la cita textual de una carta de St. John Rivers? ¿Y que esta cita no se refiera a ningún aspecto práctico de la vida cotidiana, sino a la entrega espiritual de la existencia de un mártir, al que Jane no quiso acompañar, y del que, además, no conocemos mucho?

Independientemente del hecho de que para algunos críticos esta conclusión constituye una especie de desdoblamiento de la labor educativa/evangelizadora de Jane —St. John realiza entre los “paganos” lo que Jane se queda a hacer entre los suyos, ya dentro de la sacra institución del matrimonio— creo que, en efecto, no logra sino mostrar la aceptación, quizá inconsciente, de la retórica y los principios de la sociedad victoriana y del imperialismo por parte de Jane y, en este caso, por ende, de su autora, Charlotte Brontë.

Ahora bien, si una noción de *Englishness* o ‘anglicidad’ define en gran medida la fortaleza espiritual de Jane Eyre, este concepto ideológico es aun más penetrante en las figuras de Edward Rochester y St. John Rivers, quienes tienen una idea clara y definida de la inferioridad (y negatividad) del “Otro”: el Caribe, e incluso Francia, para Rochester, y la India, para St. John Rivers. El grado de empuje de estos dos personajes desempeña un papel fundamental en el desarrollo de la protagonista, pero también nos deja ver los resquicios ideológicos que, en última instancia, hacen que *Jane Eyre* sea una novela un tanto contradictoria.

A pesar del ditirambo fervoroso del final, la actitud de Jane hacia St. John Rivers es bastante ambivalente. Jane rechaza casi visceralmente el concepto que éste tiene de la religión como sumisión total de los instintos y el espíritu al servicio de Dios (¿y de él mismo como su representante?), de igual manera que había rechazado y despreciado al hipócrita Sr. Brocklehurst en su niñez. A nivel personal, no acepta el llamado de su primo para que lo acompañe a la India, entre otras cosas, porque siente que éste limitaría severamente su naturaleza humana. St. John Rivers representa, para Jane, la falta de amor y caridad en la religión y muestra una arrogancia espiritual tan inflexible que le es intole-

¹³ Véase Virginia WOOLF, “Charlotte Brontë” [1916], en *The Essays of Virginia Woolf*, vol. II, 1912-1918. Nueva York, Harvett/Harcourt Brace Jovanovitch, 1987, pp. 26-32.

table. Por tanto, la aceptación y mitificación incondicional de la labor que su primo realiza en la India hace que la conclusión de la novela sea por demás ambigua.

En cuanto a la adoración que Jane siente por Rochester hay mucho que decir. Por el momento quiero dejar de lado algunas lecturas de la novela en las que Rochester aparece o bien como un héroe byroniano cuyo atractivo radica en su áspero encanto, en su vida misteriosa, en sus modales bruscos que ocultan emociones trágicas, o bien como el contrapunto pasional de la frialdad de St. John Rivers.

Quiero concentrarme, más bien, en su papel como eje central de la novela, pero siempre en relación con el secreto que lo persigue, pues a pesar de que algunos críticos, como Norman Sherry, consideren que la esposa demente es un elemento innecesario dentro de la trama,¹⁴ creo que ésta no sólo ayuda a definir el carácter y la personalidad de Jane Eyre sino que, de hecho, le agrega toda una dimensión ideológica a la novela.

No hay que olvidar que el lector siempre percibe a Rochester a través de Jane, quien bastante a menudo actúa como una narradora poco confiable. A pesar de que Jane evalúa con frecuencia el carácter de Rochester y, seamos justos, lo hace con bastante honestidad, éste no llega nunca a ser un personaje convincente (ni agradable) a los ojos del lector. Aun sin la ayuda de *Wide Sargasso Sea* (como veremos más adelante), una primera lectura de *Jane Eyre* deja un mal sabor de boca en cuanto a la apasionada sumisión de Jane ante este hombre que no deja de ser altanero, orgulloso, prejuicioso, manipulador e hipócrita. Ni siquiera esa acción aparentemente heroica de querer salvar a su esposa Bertha del fuego (ni la ceguera y la mutilación subsiguientes) logran hacerlo un personaje simpático.

¿Y por qué nos resulta este héroe, este protagonista, tan antipático, cuando casi por definición los héroes deben atraer nuestras simpatías? Pues precisamente por el tratamiento que le da a las mujeres que lo rodean quienes, dicho sea de paso, a excepción de Jane y de Blanche Ingram, son todas extranjeras. A pesar de su aparente fortaleza de espíritu, Rochester obtiene el amor de Jane a raíz de una actitud lastimera y autocompasiva. Jane descubre y analiza sus defectos, pero lo que la atrae finalmente es el hecho de que Rochester fue la víctima de una serie de agravios en su juventud. Y así llegamos a un paralelismo que sólo sirve para acentuar las contradicciones de la novela: tanto Jane

¹⁴ Véase Norman SHERRY, *Charlotte and Emily Brontë*. Londres, Evans Brothers Ltd., 1969 (*Literature in Perspective*), p. 69.

como Rochester han experimentado un largo proceso de aprendizaje, pero mientras Jane se ha fortalecido espiritualmente, Rochester nunca logró enfrentar y superar las condiciones adversas.

Así, a pesar de su riqueza y su posición social, Rochester se ve a sí mismo como la víctima de su pasado. En el capítulo catorce, le dice a Jane:

"I started, or rather (for, like other defaulters, I like to lay half the blame on ill-fortune and adverse circumstances) was thrust on to a wrong track, at the age of one and twenty, and have never recovered the right course since; but I might have been very different; I might have been as good as you—wiser—almost as stainless. I envy you your peace of mind, your *clean* conscience, your *unpolluted* memory. Little girl, a memory *without blot or contamination* must be an exquisite treasure—an inexhaustible source of pure refreshment: is it not?"

"How was your memory when you were eighteen, sir?"

"All right then; *limpid, salubrious*: no gush of bilge water had turned it to fetid puddle. I was your equal at eighteen—quite your equal. Nature meant me to be, on the whole, a good man, Miss Eyre; one of the better kind, and you see I am not so [...] I am not a villain [...] but owing, I verily believe, rather to circumstances than to my natural bent, I am a trite, commonplace sinner, hackneyed in all the poor petty dissipations with which the rich and worthless try to put on life [...] When fate wronged me, I had not the wisdom to remain cool; I turned desperate; then I *degenerated*" (pp. 166-167; el subrayado es mío).¹⁵

¹⁵ "Comencé, o mejor dicho—como a muchos pecadores me agrada achacar la mitad de la culpa a la desgracia y a las circunstancias adversas—fui arrojado a un camino tortuoso a los veintiún años, y desde entonces no he recuperado la línea recta; pero pude haber sido muy diferente, pude haber sido tan bueno como usted, y casi tan puro. Le envidio la paz de espíritu, la conciencia *limpia*, la memoria *impoluta*. Niña, una memoria *sin mácula ni contaminación* debe ser un tesoro exquisito, una fuente inacabable de frescura en esta árida existencia. ¿No es así?"

"¿Cómo era su memoria a los dieciocho años, señor?"

"Entonces era espléndida: *limpida, incontaminada*; ningún chorro de agua la había convertido en fétido pantano. A los dieciocho años era como usted, exactamente como usted. La naturaleza me hizo, en conjunto, un hombre bueno, señorita Eyre, de los mejores, y ya ve que ahora no lo soy [...] Pero le doy mi palabra que no soy malvado [...] Pero creo en cambio ser, más como consecuencia de las circunstancias que a causa de mi carácter natural, un pecador vulgar, acostumbrado a todas las pequeñas disipaciones con que los ricos indignos tratan de llenar su vida [...] Cuando la suerte me castigó, no tuve la prudencia necesaria para mantenerme impasible; me desesperé hasta degenerar por último". (*Ibid.*, pp. 99-100. Los subrayados son míos.)

Ahora bien, no es difícil determinar dentro de la trama cuál fue la experiencia que contaminó un alma tan "limpia", "incontaminada" y "pura" como la del joven Rochester: su estancia en las islas del Caribe. Casi sin sentirlo, *Jane Eyre* ha caído en ese estereotipo cultural de la naturaleza degenerada del "Otro" para definir la identidad propia. A partir de este episodio (y cabe notar que ni siquiera hemos llegado a la mitad de la trama) las acciones y actitudes de Rochester se justifican, a los ojos de Jane y de Rochester mismo, por esa experiencia misteriosa. A partir de aquí, también, se da un doble movimiento en la definición de los protagonistas, pues mientras que Jane cree a pie juntillas lo que le dice Rochester (aunque el lector no quede convencido del todo), Rochester sólo se engaña a sí mismo, y su personaje se torna así cada vez más detestable.

El viaje de Rochester al Caribe no es un acontecimiento extraordinario, como podría aparecer en la trama de *Jane Eyre*. De hecho, sugiere apenas una de las tantas formas en las que la expansión colonialista del imperio británico modificó radicalmente la naturaleza de la sociedad inglesa. Como dice Raymond Williams, la emigración a las colonias se veía como una solución para la pobreza, para la disidencia religiosa y para la sobrepoblación urbana. Entre las clases acomodadas, la emigración se convirtió en otra opción más para los hijos menores de las familias terratenientes, quienes no heredaban las riquezas del padre. En la literatura del periodo este elemento es recurrente; pensemos sólo en el misterioso viaje de Heathcliff en *Wuthering Heights*, o en las innumerables novelas de aventuras de Haggard o Henty, en las que el protagonista adquiere una gran fortuna después de pasar un lapso en las colonias y retorna a Inglaterra para situarse un peldaño más arriba en la escala social.¹⁶

Para Rochester, la alternativa que le escoge su padre no es entonces un acto de maldad como él lo sugiere, sino sólo una de las tantas opciones disponibles en esa época. Existe, quizás, una diferencia: Rochester no hará el viaje en busca de un refugio idílico, ni para escapar de la persecución religiosa ni buscando honestamente una oportunidad de hacer fortuna. El motivo del viaje es *adquirir* una esposa, como se adquiere una propiedad. Obviamente, los lectores de fines del siglo XX no le podemos exigir a Rochester que muestre una actitud crítica frente a una situación establecida y aceptada a mediados del siglo XIX; pero aun así,

¹⁶ Véase Raymond WILLIAMS, *The Country and the City*. Londres, The Hogarth Press, 1985, pp. 280-281.

y dentro de la estructura interna de la novela, su énfasis en la degeneración espiritual que el viaje le produjo continúa siendo poco convincente.

Para la mayoría de los críticos de *Jane Eyre* la locura de Bertha Rochester tiene funciones simbólicas. Para algunos, curiosamente, la locura de Bertha simboliza el extremo amenazante de la pasión física desbocada (representada por Rochester mismo), un extremo que puede llegar a la degeneración completa de cuerpo y espíritu. Para otros, como Gubar y Gilbert, Bertha constituye el avatar psicológico de Jane, el doble que esconde las ansiedades y miedos ocultos de la mujer victoriana.¹⁷ Sin embargo, estas lecturas consideran la demencia de Bertha como algo intrínseco a su persona y, como dicha locura nos llega a través de la mediación Rochester-Jane, se da por sentado que es una consecuencia intrínseca de que Bertha sea jamaicana.

Llegamos entonces a una de las formas más socorridas de clasificar y homogeneizar al "Otro", al bárbaro. Jane Eyre (y algunos de los lectores a los que se dirige) acepta sin cuestionarse la demencia de Bertha y, aunque reconoce su humanidad ("Sir... she cannot help being mad", p. 328),¹⁸ tolera el trato que ésta recibe de Rochester.

Uno de los grandes silencios de *Jane Eyre* es precisamente que la transacción hecha por Rochester para casarse con Bertha coincide con el periodo de colonización de las islas del Caribe por parte de Inglaterra. Aun más, sin proponérselo, en la figura de Bertha Rochester, Charlotte Brontë sintetizó simbólicamente, y con gran ironía, una serie de paradojas inherentes a todo proceso de colonización. Como afirma el crítico brasileño Alfredo Bosi, en su magistral *Dialéctica da colonização*, la colonización es un proyecto totalizante cuyas fuerzas motrices siempre encontrarán sus raíces en la etimología misma de la palabra. *Cultura, culto y colonización* se derivan del mismo verbo latino *colo*: vivo, ocupo la tierra y la trabajo. Y en su acepción más amplia, el proceso conlleva también la realidad histórica de ocupar un nuevo suelo, explotar sus bienes y recursos, y someter a los naturales del lugar, no sólo en lo físico

¹⁷ Véase, por ejemplo, M. H. SCARGILL, "Poetic Symbolism in *Jane Eyre*", en Miriam ALLOTT, comp., *Charlotte Brontë, Jane Eyre and Villette, A Selection of Critical Essays*. Londres, Macmillan, 1973 (The Casebook Series), p. 179. También Sandra M. GILBERT y Susan GUBAR, *The Madwoman in The Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven/Londres, Universidad de Yale, 1984, cap. 10.

¹⁸ "Señor... ella no tiene la culpa de estar demente". (Ch. BRONTË, *Jane Eyre*, ed. cit., p. 218.)

y lo económico, sino también moral, cultural y espiritualmente.¹⁹ Sin tener conciencia de ello, Brontë lleva este fenómeno incluso un paso adelante. Después de usar, explotar y someter a Bertha, Rochester la rechaza como algo maligno y corrupto, con lo que preferiría nunca haber estado en contacto.

En un magnífico ejemplo de hipertextualidad, *Wide Sargasso Sea*, la novela de Jean Rhys, da voz a Bertha Rochester y a Rochester mismo, y al hacerlo le da una nueva dimensión al texto de Brontë, no sólo en el nivel narrativo, sino también en el ideológico, cultural e incluso crítico. Después de leer *Wide Sargasso Sea* se pierde toda la inocencia de una lectura de *Jane Eyre* inscrita dentro de criterios ingleses/occidentales. *Wide Sargasso Sea* justifica los motivos del lector insatisfecho con el desarrollo y conclusión de *Jane Eyre*, llena los silencios narrativos de ésta, materializa sus abstracciones y clarifica sus ambigüedades. Pero más que eso, se constituye en un temprano representante de esa nueva tradición literaria que aún no tiene un nombre bien definido, pero que aquí llamaré literatura poscolonial.

Wide Sargasso Sea posee, entonces, una dimensión histórica y cultural que no debemos ignorar, pues desmitifica algunas de las nociones preconcebidas que los europeos tienen sobre los países colonizados. En efecto, cumple con una de las funciones centrales de este tipo de literatura, la de dejarnos ver el transcurso de la historia, lo que hay detrás —a nivel humano, individual y social— de esos extensos fenómenos históricos y culturales de apropiación que sólo quedan sugeridos en una gran parte de la literatura inglesa.

Raymond Williams argumenta que el proceso colonizador está enraizado dentro del inconsciente inglés que permanece, de hecho, sin un registro claro y directo de la experiencia colonial (sin dejar de lado, por supuesto, la obra de escritores como E. M. Foster, George Orwell o Joyce Cary). Por lo tanto, apenas es saludable que estas nuevas literaturas recreen, desde su perspectiva propia, aquellas experiencias amargas —vividas por los pueblos colonizados— que dieron lugar a la acumulación de grandes fortunas que a su vez se convirtieron, en la Gran Bretaña, en las mansiones solariegas y el modo de vida que éstas implican. Así, estas obras —entre las que se incluye *Wide Sargasso Sea*— revierten la imagen cultural de los pueblos colonizados; presentan, en términos reales, lo que oficialmente se había ofrecido a los lectores ingleses como

¹⁹ Véase Alfredo BOST, *Dialéctica da colonização*. San Paulo, Companhia das Letras, 1992, pp. 13-15.

simple barbarie o salvajismo. Es decir, dejan ver las tensiones internas de sociedades rurales que fueron invadidas y transformadas por un sistema ajeno, a menudo brutal.²⁰

Al humanizar la figura de Bertha Rochester, Jean Rhys rompe de un solo golpe con la estructura ideológica de *Jane Eyre*, pues relativiza y debilita aquellos elementos que conforman la fortaleza espiritual de la protagonista inglesa y que he definido como la 'anglicidad' o esencia de lo inglés. La demencia de muchas mujeres victorianas es, sobra decirlo, una manifestación de la represión y el abuso sexual y psicológico de que eran objeto. Pero la demencia de Bertha Rochester —además de incluir este fenómeno— conlleva también la cosificación de su persona que, cabe decirlo, se había iniciado aun antes de la llegada de Rochester a Jamaica. Así, su locura no es innata y hereditaria, como lo reitera hasta el cansancio Rochester; es, en cambio, el producto de un proceso histórico que, llevado a sus últimas consecuencias, hace que los individuos pierdan su identidad.

Así, al contrario de la voz asertiva y la estructura lineal y directa que caracteriza a *Jane Eyre*, en *Wide Sargasso Sea* existen dos voces narrativas que componen la estructura de la trama. La primera y la tercera partes están narradas por Antoinette Cosway, mientras Rochester narra la segunda. La contraposición de puntos de vista le da una textura narrativa muy interesante a la novela, pues no sólo percibimos las perspectivas diferentes de las acciones de los dos protagonistas, sino también varias oposiciones culturales e ideológicas acerca de los conceptos de nación, raza, género, sexo y locura, entre otros.

En la primera parte, la narración en primera persona de Antoinette está llena de dudas y ambigüedades. Es, por así decirlo, una narración impresionista, compuesta de episodios sumamente visuales que, sin grandes explicaciones, recrean la atmósfera asfixiante y opresiva de la Jamaica de principios del siglo XIX. Al igual que la narradora Jane Eyre, Antoinette Cosway transmite los recuerdos e impresiones de su infancia, pero a diferencia de la primera, Antoinette muestra una conciencia extraordinaria de los cambios sociales que ocurren a su alrededor. Jane Eyre se sabe diferente del resto de su familia adoptiva, los Reed. Pero incluso aunque sabe que éstos la rechazan por ser huérfana y porque su madre, al casarse, había descendido en la escala social, está muy consciente de las jerarquías y de un sentido de unidad social. Antoinette,

²⁰ R. WILLIAMS, *The Country...*, pp. 285-286.

por su lado, manifiesta una falta de identidad social y personal desde los primeros párrafos de la novela:

They say when trouble comes close ranks, and so the white people did. But we were not in their ranks. The Jamaican ladies had never approved of my mother, "because she pretty like pretty self" Christophine said.

She was my father's second wife, far too young for him they thought, and, worse still, a Martinique girl. When I asked her why so few people came to see us, she told me that the road from Spanish Town to Coulibri Estate where we lived was very bad and that road repairing was now a thing of the past. (My father, visitors, horses, feeling safe in bed—all belonged to the past.)²¹

Los dos primeros párrafos ejemplifican lo que serán varios patrones recurrentes a lo largo de la novela. El más notable, quizá, es la presencia de un elemento impersonal, ajeno —representado por el pronombre "they", "ellos", así como por las referencias a algo tangible, sólo sugerido, y que es el contexto histórico que la protagonista no puede aprehender—, que resalta el aislamiento de Antoinette. Surge entonces su primera característica: a pesar de que su padre era inglés, los blancos no las aceptan ni a ella ni a su madre, pues ésta proviene de Martinica y no se sabe si lleva sangre negra.

Por otro lado, como se verá sólo unos párrafos más adelante, el caballo de su madre —uno de los últimos contactos con ese mundo de "antes"— muere envenenado misteriosamente por los negros del lugar. Luego entonces, Antoinette y su madre, ya viuda, no pertenecen ni al mundo de los blancos ni al de los negros, un hecho que queda reflejado en las agresiones verbales de las que son víctimas: para los negros son

²¹ Jean RHYS, *Wide Sargasso Sea* [1966]. Londres, Penguin, 1968, p. 15. De aquí en adelante todas las referencias a la novela corresponderán a esta edición, e indicaré la página entre paréntesis. "Dicen que, en los momentos de peligro, hay que unirse y, por eso los blancos se unieron. Pero nosotros no formamos parte del grupo. Las señoras de Jamaica nunca aceptaron a mi madre, debido a que era 'muy suya, muy suya', como decía Christophine.

"Era la segunda esposa de mi padre, muy joven para él, según decían las señoras de Jamaica, y, peor todavía, procedía de Martinica. Cuando le pregunté por qué tan poca gente nos visitaba, me dijo que la carretera que iba desde Spanish Town a Coulibri Estate, donde vivíamos, era muy mala y que, ahora, la reparación de las carreteras había pasado a la historia. (También habían pasado a la historia mi padre, las visitas, los caballos y el sentirse segura en cama.)" (Las referencias a esta versión en español corresponden a *Ancho mar de los Sargazos*. Trad. de Andrés Bosch. Bruguera, Barcelona, 1982, p. 15.)

"the white cockroaches" (las cucarachas blancas); para los blancos, "the white niggers" (las negras blancas).

Por si fuera poco, en esos párrafos iniciales queda delineado el concepto histórico del periodo: poco después de la Emancipación de los esclavos, los colonos ingleses esperan ser compensados por el gobierno inglés y mientras tanto ven cómo las propiedades decaen y las personas pierden toda esperanza; los negros, liberados ya, son víctimas del desempleo, la pobreza, la inactividad y el resentimiento; la nueva clase dominante sigue como si nada hubiera pasado, indiferentes a las calamidades y discriminando a los hacendados venidos a menos.

Y en medio de todo esto, Antoinette vive su infancia prácticamente sola, olvidada por su madre —agobiada ésta por el retraso mental de su hijo pequeño y por las premuras económicas, pero consciente de su belleza pasajera— y al cuidado de su sirvienta negra, Christophine, quien, como esclava, había sido un obsequio de bodas a su madre, aunque después de la Emancipación había decidido quedarse.

Antoinette tiene una doble función simbólica que resulta de la situación imperialista. Por un lado, muestra la pérdida de identidad y degeneración moral de todo aquel involucrado en dicho fenómeno, incluso el colonizador. Por otro lado, como mujer y como criolla, llega a representar a los oprimidos, pues, como dice Rochester, ya no es posible aceptarla como ser humano "completo" (dígase europeo): "Long, sad, dark alien eyes. Creole of pure English descent she may be, but they are not English or European either" (p. 56).²²

Y ciertamente Antoinette, al igual que su madre, posee una característica muy poco inglesa: la sensualidad, resultado, parece ser, de que "she have the sun in her", como dice Christophine (p. 130).²³ Esta sensualidad es su mayor atractivo, pero también la causa de destrucción, pues desata en Rochester una serie de sentimientos e instintos contradictorios que no puede controlar. En *Jane Eyre*, Rochester describe su larga búsqueda de la mujer "perfecta" tanto en el Caribe como en Europa. No obstante estar convencido de su rectitud moral, su comportamiento deja mucho que desear. Además de Antoinette, sostiene relaciones con varias mujeres europeas quienes, por el solo hecho de aceptar ser sus amantes, pierden ante sus ojos toda calidad moral. La francesa Céline

²² "[Oscuros ojos alargados y tristes, extraños.] Quizá sea criolla de puro linaje inglés, pero sus ojos no son ingleses, ni tampoco europeos". (*Ibid.*, p. 67. La frase entre corchetes está omitida en la traducción de Bruguera.)

²³ "[...] lleva el sol en el cuerpo" (*Ibid.*, p. 163).

Varens, la italiana Giacinta y la alemana Clara son bellas, pero carecen, según él, de valores y sólo logran que un hombre se desprecie a sí mismo:

Hiring a mistress is the next worse thing to buying a slave: both are often by nature, and always by position, inferior: and to live familiarly with inferiors is degrading. I now hate the recollection of the time I passed with Céline, Giacinta, and Clara (p. 339).²⁴

El detonador de este proceso degenerativo, lo sabemos ya, fue Antoinette misma, quien corrompió la inocencia (p. 166) de este joven (aunque, como él mismo dice en otro punto era un "wild boy indulged from childhood upwards" [p. 247]).²⁵ Pero analicemos su versión:

When I left college, I was sent out to Jamaica, to espouse a bride already courted for me. My father said nothing about her money; but he told me Miss Mason was the boast of Spanish Town for her beauty: and this was no lie. I found her a fine woman, in the style of Blanche Ingram: tall, dark, and majestic. Her family wished to secure me, *because I was of a good race*; and so did she. They showed her to me in parties splendidly dressed. I seldom saw her alone, and had very little private conversation with her. She flattered me, and *lavishly displayed for my pleasure her charms and accomplishments*. All the men in her circle seemed to admire her and envy me. *I was dazzled, stimulated: my senses were excited*; and being ignorant, raw, and inexperienced, I thought I loved her (p. 332; el subrayado es mío).²⁶

²⁴ "Contratar una meretriz es apenas menos malo que comprar un esclavo. Ambos son inferiores, a menudo por la naturaleza y siempre por su posición; y vivir familiarmente con nuestros inferiores resulta degradante. Ahora odio el recuerdo de la época que pasé con Celina, Jacinta y Clara". (Ch. BRONTË, *Jane Eyre*, ed. cit., pp. 225-226.)

²⁵ "[...] un niño salvaje, mimado desde la infancia". (Traducción mía, pues la versión de Porrúa no corresponde. En todo caso, la p. es la 158.)

²⁶ "Cuando abandoné el colegio, se me envió a Jamaica para casarme con una prometida que ya había sido cortejada para mí. Mi padre no me dijo nada de su dinero; díjome, en cambio, que la señorita Mason era el orgullo de Puerto España por su belleza. Y no era mentira, pues encontré en ella una espléndida mujer, por el estilo de Blanca Ingram: alta, morena y majestuosa. Su familia quería asegurarme *por mi noble abolengo*, y también la señorita Mason tenía la misma aspiración. Me la presentaban en fiestas, espléndidamente vestida. Rara vez pude verla sola, y tuve muy pocas conversaciones privadas con ella. Por su parte, la señorita Mason me lisonjeaba, y *desplegaba generosamente en mi honor sus encantos y sus dones*. Todos los hombres de su círculo parecían admirarla y envidiarme. *Yo estaba deslumbrado, estimulado, y mis nervios se excitaban*. Y como era ignorante, sencillo e inexperto, pensé que la amaba". (*Ibid.*, pp. 220-221. Los subrayados son míos.) Una vez más, la traducción pierde las connotaciones del texto original en términos clave. Aquí, "abolengo" pierde la fuerza de "race" ("raza") del original.

Vemos aquí la fractura inicial de una relación fundamentada en la desigualdad. El viaje de Rochester al Caribe ni siquiera tiene el propósito de "colonizar", es decir, llevar la "civilización", sino sólo de actuar como un mercenario. Por lo tanto, Rochester sólo puede percibir el territorio de la conquista imperialista, en palabras de la crítica G. Ch. Spivak, como un "infierno".²⁷

Para Rochester, Antoinette es intrínsecamente inferior y él un semental víctima del hechizo de este ser medio humano, medio animal. En Jamaica, y posteriormente en una de las islas Barlovento, Rochester nunca se identifica con el medio ambiente y, al igual que le sucede con Antoinette, lo percibe de forma ambivalente. A la vez que lo impresiona la belleza del paisaje, su exuberancia, sus silencios, sus olores, lo apabullan. Al no poder descifrar sus misterios y, también, llegar a conocerse a sí mismo, no le queda más que odiarlo:

I hated the mountains and the hills, the rivers and the rain. I hated the sunsets of whatever colour, I hated its beauty and its magic and the secret I would never know. I hated its difference and the cruelty which was part of its indifference and the cruelty which was part of its loveliness. Above all I hated her. For she belonged to the magic and the loveliness. She had let me thirsty and all my life would be thirst and longing for what I had lost before I found it (p. 141; el subrayado es mío).²⁸

La sensualidad del paisaje, compartida por Antoinette, rompe el equilibrio interno de Rochester, representado en la muy inglesa (de acuerdo con E. M. Forster) capacidad de ocultar sus sentimientos. A diferencia de la vulnerabilidad de los lugareños, que radica en su expresividad, Rochester se siente fuerte por su frialdad, "How old was I when I learned to hide what I felt? A very small boy. Six, five, ven earlier. It was necessary, I was told, and that view I have always

²⁷ Véase Gayatri Chakravorty SPIVAK, "Three Women's Texts and a Critique of Imperialism", en Catherine BELSEY y Jane MOORE, comps., *The Feminist Reader. Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*. Londres, Macmillan, 1990, p. 180.

²⁸ "Odiaba las montañas y las colinas, los ríos y la lluvia. Odiaba los ocasos, fuera cual fuese su color, odiaba su belleza y su magia, y odiaba el secreto que nunca llegaría a descubrir. Odiaba la indiferencia de aquel lugar, así como la crueldad que formaba parte de su belleza. Y, sobre todo, odiaba a Antoinette. Sí, porque pertenecía a aquella magia y a aquella belleza. Me había dejado sediento, y toda mi vida sentiría sed y deseo de aquello que había perdido antes de poder encontrarlo". (J. RHYS, *Ancho mar...*, p. 177.)

accepted" (p. 85).²⁹ Sin embargo, al mismo tiempo, siente una pasión desbocada por su nueva esposa:

As for the happiness I gave her, that was worse than nothing. I did not love her. I was thirsty for her, but that is not love. I felt very little tenderness for her, she was a stranger to me, a stranger who did not think or feel as I did.

One afternoon the sight of a dress which she'd left lying on her bedroom floor made me breathless and savage with desire. When I was exhausted I turned away from her and slept, still without a word or caress (p. 78).³⁰

La posesión sexual de Rochester es sólo una de las varias formas de apropiación que ejerce sobre Antoinette, pero es la que simboliza, por su violencia, el grado de destrucción que ejerce sobre ella. El proceso gradual de contaminación y degeneración del que Rochester es víctima, en su versión a Jane Eyre, se presenta en *Wide Sargasso Sea* en su dimensión real. El padrastro de Antoinette, el señor Mason, le ofrece una dote de 30 000 libras, mismas que le paga en cuanto se casan, sin preguntas ni condiciones (p. 59).³¹ Las propiedades de Antoinette pasan a su posesión. A pesar de que en un momento dado, Antoinette no acepta casarse con él y su tía Cora lucha por evitar el matrimonio, su padrastro y su hermanastro (el mismo Richard que acudirá a Inglaterra a denunciar a Rochester) la obligan; se convierte así en propiedad de Rochester, quien no sólo ejerce violencia física sobre ella —como lo hace notar Christophine al descubrirle moretones— sino también violencia psicológica y espiritual.

Rochester manipula la falta de identidad social de Antoinette ("I often wonder who I am and where is my country and where do I belong

²⁹ "¿Qué edad tenía yo, cuando aprendí a ocultar mis sentimientos? Era un niño de muy pocos años. Seis, cinco, quizá menos. Me dijeron que era necesario, y siempre lo he creído así". (*Ibid.*, p. 106.)

³⁰ "En cuanto a la felicidad que [yo] le daba, era peor que nada. No la amaba. Estaba sediento de ella, pero esto no es amor. Sentía hacia ella muy poca ternura, era una desconocida para mí, una desconocida que no pensaba ni sentía como yo.

"Una tarde, la visión de un vestido de mi mujer, caído en el suelo de su dormitorio, suscitó en mí un deseo salvaje que me dejó jadeante. Cuando quedé agotado, me aparté de ella y me dormí, sin decirle una palabra, sin hacerle una caricia". (*Ibid.*, p. 95.)

³¹ *Ibid.*, p. 70.

and why was I ever born at all" [p. 85]),³² pasando del dominio sexual por la sumisión psicológica:

"Why did you make me want to live? Why did you do that to me?" [le pregunta Antoinette].

"Because I wished it. Isn't that enough?"

"Yes, it is enough. But if one day you didn't wish it. What should I do then? Suppose you took this happiness away when I wasn't looking..."

"And lose my own? Who'd be so foolish?"

"I am not used to happiness", she said. "It makes me afraid".

"Never be afraid. Or if you are tell no one".

"I understand. But trying does not help me".

"What would?" She did not answer that, then one night whispered, "If I could die. Now, when I am happy. Would you do that? You wouldn't have to kill me. Say die and I will die. You don't believe me? Then try, try, say die and watch me die".

"Die then! Die!" *I watched her die many times. In my way, not in hers. In sunlight, in shadow, by moonlight, by candlelight. In the long afternoons when the house was empty. Only the sun was there to keep us company. We shut him out. And why not? Very soon she was as eager for what's called loving as I was —more lost and drowned afterwards* (p. 77; el subrayado es mío).³³

hasta llegar a la negación total de su identidad cuando, de súbito, decide cambiarle el nombre a Bertha (no sin antes engañarla con la sirvienta mestiza Amélie, en el cuarto adjunto al de Antoinette y sabiendo que ella los escucha).

³² "[...] a menudo me pregunto quién soy, cuál es mi tierra, a qué mundo pertenezco, y por qué nací". (*Ibid.*, p. 105.)

³³ "¿Por qué me has hecho desear la vida? ¿Por qué me has hecho esto?"

"—Porque quería que así fuera. ¿No te parece bastante?"

"—Sí, es bastante. Pero si llegara el día en que no lo quisieras, ¿qué haría? Supón que un día te llevaras nuestra felicidad, mientras yo estuviese distraída..."

"—¿Perdiendo la mía? ¿Crees que soy tan insensato?"

"—No estoy acostumbrada a la felicidad. Me da miedo."

"—No tengas miedo jamás. Y si lo tienes, no se lo digas a nadie."

"—Comprendo. Puedo intentarlo, pero esto nada soluciona."

"—¿Y cuál es la solución?"

"No contestó a esta pregunta, pero una noche murmuró:"

"—Me gustaría morir, ahora que soy feliz. ¿Quieres que lo hagamos? No tendrías que matarme, bastaría con que dijeras 'muérete', y me moriría. ¿No me crees? Anda, puébalo, di 'muérete' y verás cómo me muero."

Así, cuando llega el momento crítico de su estancia en el Caribe, que Rochester le describe con gran melodrama a Jane Eyre, la transvocalización de Rochester en *Wide Sargasso Sea* adquiere una dimensión apabullante, pues el lector percibe el grado de insensibilidad, crueldad e hipocresía de este personaje.

La supuesta locura congénita de Bertha, y su transformación en una criatura repulsiva, que para el Rochester de *Jane Eyre* son la causa de su corrupción espiritual y su infelicidad, para la Antoinette de *Wide Sargasso Sea* son en realidad el producto de un largo proceso de anulación de identidad. Los gritos e insultos vehementes que Rochester escucha en una calurosa noche caribeña —y a los que no atribuye una causa cierta— tienen su origen, de hecho, en una pelea en la que él trata violentamente a Antoinette, le niega toda posibilidad de contacto físico, afectivo y espiritual, y culmina así con su proceso de “cosificación”: “I could see Antoinette stretched on the bed quite still. Like a doll. Even when she threatened me with the bottle she had a marionette quality” (p. 123; el subrayado es mío).³⁴

A partir de este punto se inician dos procesos paralelos, aunque opuestos, en la vida de Rochester y Antoinette/Marionette/Bertha: la salvación de Rochester del infierno caribeño y la condena permanente de Antoinette a la locura. En *Jane Eyre*, Rochester le platica a la institutriz que después de ese episodio “aterrador” (en el que él pensó incluso en el suicidio):

A wind fresh from Europe blew over the ocean and rushed through the open casement: the storm broke, streamed, thundered, balzed, and the air grew pure. I then framed and fixed a resolution [...] it was true Wisdom that consoled me in that honour, and showed me the right path to follow [...]

The sweet wind from Europe was still whispering in the refreshed leaves, and the Atlantic was thundering in glorious liberty; my heart,

“—¡Pues muérete! ¡Muérete!

“*La vi morir muchas veces. Pero a mi manera, no a la suya. A la luz del sol, en la penumbra, a la luz de la luna, a la luz de las velas. En las largas tardes, cuando la casa estaba vacía. Sólo el sol nos hacía compañía, entonces. No lo dejábamos entrar. ¿Por qué? Muy pronto llegaba el momento en que Antoinette ansiaba tanto como yo el acto que se denomina amar, y, luego, quedaba más perdida y confusa que yo.*” (Ibid., pp. 94-95. Los subrayados son míos.)

³⁴ “Vi a Antoinette tendida en cama, absolutamente inmóvil. Como una muñeca. Incluso cuando me amenazó con la botella, había en ella cierta calidad de marioneta”. (Ibid., p. 154.)

dried up and scorched for a long time, swelled to the tone, and filled with *living blood*—my being *longed for renewal*— my soul thirsted for a *pure draught*. I saw hope revive—and felt regeneration possible.
[...]

“Go”, said *Hope*, “and live again in Europe: there it is not known what a sullied name you bear, nor what a filthy burden is bound to you. You may take the maniac with you to England; confine her with due attendance and precautions at Thornfield [...] *That woman who has so abused your long-suffering, so sullied your name, so outraged your honour, so blighted your youth, is not your wife, nor are you her husband...*” (pp. 335-336; el subrayado es mío).³⁵

La versión de Rochester tiene su contrapunto en *Wide Sargasso Sea*, en donde existe una clara transmotivación y desvalorización de Rochester, y se rompe así no sólo con la autocomplacencia de éste sino también con la base ideológica que lo respalda:

[...] she [Antoinette] loves no one, anyone. I could not touch her. Excepting as the hurricane will touch that tree—and break it. You say I did? No. That was love’s fierce play. Now I’ll do it.

She’ll not laugh in the sun again. She’ll not dress up and smile at herself in that damnable looking-glass. So pleased, so satisfied.

Vain, silly creature. Made for loving? Yes, but she’ll have no lover, for I don’t want her and she’ll see no other.

The tree shivers. Shivers and gathers all its strenght. And waits [...]

She said she loved this place. This is the last she’ll see of it. I’ll watch for one tear, one human tear. Not that blank hating moonstruck face [...] If she [...] weeps, I’ll take her in my arms, my lunatic. She’s

³⁵ “Un viento fresco del Este [Europa en el texto original] sopló a través del océano, y se introdujo en mi habitación abierta. Estalló la tormenta, con viento y truenos, y el aire se hizo más puro. En ese momento adopté una decisión [...] porque [la verdadera sabiduría] fue a consolarme en aquella hora y me mostró el sendero que había de seguir.

“Todavía silbaba entre las hojas mojadas el dulce viento de Europa, y el Atlántico rugía en gloriosa libertad. Mi corazón, reseco y marchito desde hacía mucho tiempo, se dilató y llenó de sangre vivificadora, mi ser sintió *ansia de renovación* y mi alma *sed de pureza*. Vi renacer la esperanza, y sentí que la regeneración era posible [...]

“Ve—decía la Esperanza— a vivir de nuevo a Europa; allí desconocen que tu nombre está mancillado, y la carga que debes soportar. Puedes llevar contigo a Inglaterra a la loca y confinarla con las debidas precauciones y atenciones en Thornfield [...] *Esa mujer, que en semejante forma ha abusado de tu sufrimiento, que ha mancillado tu nombre, ultrajado tu honor y agotado tu juventud, no es tu esposa, ni tú su marido*”. (Ch. BRONTË, *Jane Eyre*, ed. cit., p. 223.)

mad but *mine*, *mine*. What will I care for gods or devils or for Fate itself. If she smiles or weeps or both. *For me*.

Antoinette—I can be gentle too. Hide your face. Hide yourself in my arms. You'll soon see how gentle. My lunatic. My mad girl.

Here's a cloudy day to help you. No brazen sun.

No sun... No sun... (p. 136; subrayado en el texto).³⁶

La inspiración divina expresada en las abstracciones "*wisdom*" y "*hope*", que provienen del aire puro de Europa y que representan toda una estructura política e ideológica, pierde toda su dimensión en la novela de Rhys, en donde se muestran, "en la práctica", los sucesos vividos que pierden su historicidad y se convierten simplemente en "ideales" o "valores" impuestos.

Rhys expropia y vacía de significado a los valores ideológicos personificados en la frágil figura de Rochester y, al presentar a éste como un cretino, los convierte en símbolo de la rapiña europea. Se da entonces una paradoja bastante compleja, pues a pesar de que Rochester no pretende representar los valores imperialistas (a diferencia de St. John Rivers, Rochester carece de ideales, es, digamos, un ser apolítico y viaja al Caribe sólo como mercenario), sí se convierte, por su mera estancia en Jamaica, en representante de dichos valores. Mientras que Antoinette (como paradigma de una clase dominante ya desposeída) pierde su centro al carecer de una estructura social que la sostenga, Rochester, un mero intruso, adquiere poder gracias al sistema colonialista.

³⁶ "[...] Antoniette] no quiere a nadie. Ni tocarla podría. Salvo del modo en que el huracán tocará aquel árbol, tronchándolo. ¿Dices que esto fue lo que hice? No. Aquello era furia de amar. Ahora, sí, lo haré.

"No volverá a reír al sol. No volverá a vestirse con esmero y a sonreírse a sí misma ante aquel maldito espejo. Tan contenta, tan satisfecha.

"Tonta y vana criatura. ¿Nacida para amar? Sí, pero no tendrá amante, porque yo no la deseo, y no verá a ningún otro.

"El árbol se estremece. Se estremece y reúne todas sus fuerzas. Espera.

"Dijo que amaba este lugar. No volverá a verlo. Esperaré a ver una lágrima, una lágrima humana. No esa cara vacía, animada por el odio, enloquecida por la luz de la luna. Escucharé [...] Y si dice adiós, quizá *adieu*... *Adieu*, *adieu*... Y si también ella lo dice, la tomaré en brazos, tomaré en brazos a mi loca. Está loca pero es *mía*, *mía*. ¡Qué me importan los dioses y los demonios, o el propio Destino! Si sonríe o llora, o ambas cosas a la vez. *Para mí*.

"Antoinette, también yo puedo prodigar dulzura. Esconde tu rostro. Escóndete, pero hazlo en mis brazos. Pronto verás cuánta dulzura puedo dar. Mi loca. Mi muchacha loca.

"Y he aquí que el día gris viene en mi ayuda.

"No hay sol ardiente. No hay sol... No hay sol..." (J. RHYS, *Ancho mar*..., pp. 170-171. Los subrayados están en el propio texto.)

Creo que uno de los grandes logros de Rhys radica en que, además de darle voz a un personaje sometido, como Antoinette/Bertha, nos presenta de forma sutil mas convincente una recreación de la realidad de los países colonizados, una realidad que se convierte en mera imagen en la obra de muchos autores ingleses. Rochester, por el solo hecho de ser inglés, tiene la capacidad y autoridad implícita para *silenciar* a los que lo rodean, por la simple razón de que él los considera inferiores y por lo tanto, como a menudo le sucede a Lawrence, constituyen una amenaza. (La narración nos muestra varios ejemplos patentes del racismo "pragmático" de este personaje, que sólo se "atreve" a tocar a una mujer negra, Amélie, en el acto sexual, pero siente repugnancia por Christophine y los otros negros.)

El silencio es una de las formas de dominación que Rochester ejerce sobre Antoinette, al rehusarse a escuchar cualquier cosa que ella quiera decirle, desde una súplica hasta la historia de su vida, que él, por supuesto, ignora y considera sólo una mentira o el producto de su imaginación. De igual manera, Rochester intenta ignorar a Christophine, la nana negra, pero, en el aspecto político-intelectual, su relación es mucho más violenta.

Así como Antoinette queda envuelta en el silencio debido a su soledad, Christophine tiene la fortaleza de cuestionar los actos y actitudes de Rochester, pues ella es una mujer que sí pertenece al lugar. Es una mujer *obeah*, una sacerdotisa orgullosa de su independencia como mujer y de su recién adquirida libertad como ser humano, pero por eso mismo peligrosa para Rochester y el resto de los blancos de la isla, quienes la tienen clasificada como elemento potencialmente subversivo e incluso la han encarcelado. Christophine es la que "traduce", en el texto, muchos de los acontecimientos que para Antoinette son sólo rumores incomprensibles, es quien define bastante crudamente los efectos del imperialismo sobre la población nativa y quien tiene la capacidad, como establece Spivak, de juzgar que las prácticas rituales negras pertenecen a la cultura negra y no pueden ser usadas por los blancos como remedios baratos para los males sociales (como la falta de amor de Rochester por Antoinette).³⁷ Cuando Christophine enfrenta directamente a Rochester y le echa en cara que simplemente ha usado a Antoinette para obtener su dinero, Rochester se siente amenazado y temeroso, listo para defenderse (p. 131).³⁸ Sin embargo, Christophine sabe cuál es su lugar, y cuando Rochester la

³⁷ Véase G. Ch. SPIVAK, *op.cit.*, p. 185.

³⁸ J. RHY, *Ancho mar...*, pp. 162-163.

amenaza con traer a la policía ella simplemente se va y desaparece de la escena, después de responder a la sugerencia de que le puede escribir a Antoinette: "Read and write I don't know. Other things I know" (p. 133).³⁹ Es decir, ella tiene los conocimientos de su cultura, pero se ha negado a adquirir los de la cultura invasora.

Christophine tiene una función equivalente a la de St. John Rivers en *Jane Eyre*, en el sentido de que encarna los valores ideológicos del lugar, pero mientras St. John tiene la última palabra en la narración de *Jane Eyre* (ya he establecido la razón), Christophine, como representante de la nación dominada, colonizada, simplemente tiene que desaparecer ante la amenaza de la Ley y el Orden. No hay que olvidar que Christophine se marcha dentro de la narración de Rochester, en la segunda parte de *Wide Sargasso Sea*, en donde, es obvio, no tiene ninguna posibilidad de participar activamente. Una vez fuera Rochester tiene el camino abierto para hacer lo que quiera con Antoinette.

Es significativo que la única voz que Rochester decide escuchar es la de los rumores de la locura de Antoinette, rumores que inicia el medio hermano de ésta, Daniel Cosway, uno de los hijos ilegítimos que Cosway padre dejó regados por la isla. Daniel Cosway manipula los prejuicios sociales y raciales de Rochester y éste, aunque siente repugnancia porque Daniel es mulato y sin escrúpulos, termina por hacerle caso y repudiar a su mujer.

Wide Sargasso Sea concluye con la voz de Antoinette/Bertha, que narra su propia muerte. Antoinette ha perdido su corporeidad, pero al mismo tiempo mantiene una sensualidad que le permite estar en contacto (limitado) con el mundo exterior. Con la tercera parte de la novela, Rhys termina de revertir los valores implícitos en *Jane Eyre*, al convertir a Inglaterra —que había sido sólo una imagen intangible en la primera y segunda partes— en un mundo de cartón, gris, frío y sin vida. A diferencia de Jane, quien complementa su mitificación de Inglaterra con la lectura de libro que la ayuda a adquirir un sentido de identificación nacional mediante imágenes culturales de "nosotros" y los "otros", para Antoinette/Bertha Inglaterra simplemente no existe, pues el cuarto oscuro donde está encerrada no corresponde a la imagen de "chandeliers and dancing, [...] swans and roses and snow" (p. 92)⁴⁰ que ella se había creado en el Caribe.

³⁹ "Escribir y leer no sé. Otras cosas, sí". (*Ibid.*, p. 166.)

⁴⁰ "[...] candelabros y bailes, cisnes, rosas y nieve". (*Ibid.*, p. 115.)

A pesar de su encierro, y aun cuando ha perdido conciencia de su cuerpo, Antoinette conserva su sensualidad. Al ver su imagen en el espejo cree que es el fantasma del que todos hablan (una vez más, como ha sucedido desde el inicio de la novela, existe una ruptura entre su visión de la realidad y lo que otros "dicen" de ésta), pero apenas se identifica a sí misma. Conoce bien su entorno, incluso las áreas de la casa que le tienen prohibidas, pero vive en un mundo de sueños que se entrelaza interminablemente con "la realidad". Así, el último episodio de la novela constituye la narración del sueño de su propia muerte que para ella no es sino la salvación, la fuga hacia su mundo propio y que significativamente, Rochester, en *Jane Eyre*, narra como una acción maléfica y suicida.

Para Spivak, el suicidio de Antoinette en *Wide Sargasso Sea* tiene la función de dejar el camino abierto para que Jane Eyre se convierta en la heroína feminista e individualista de la narrativa inglesa y esto, a su vez, compone una alegoría de la violencia epistémica del imperialismo, la construcción de un sujeto colonizado que se inmola a sí mismo para glorificar la misión social del colonizador.⁴¹ Pero considero que Rhys llega incluso un paso más adelante, pues si bien deja el camino abierto a la felicidad de la protagonista de la novela inglesa, también es cierto que tanto Jane Eyre como Rochester quedan como seres insensibles, autocomplacientes e hipócritas, cómplices no de un error, como Rochester quiere hacer creer a Jane (con la que *sí* conversa y a quien *sí* escucha) en el capítulo veinte, sino del crimen que él intenta borrar. A pesar de su aparente desinterés político, Jane es, en cierta forma, cómplice también de los excesos del imperialismo al aceptar pasivamente, sin cuestionarse, la herencia de la riqueza que su tío acumuló en el Caribe.

La pureza y candidez de Jane Eyre, más que ser epítomes de fortaleza espiritual y de anglicidad, se convierten en símbolos del "inconsciente político" de la Inglaterra del siglo XIX, símbolos que justificaron, callaron y borraron la historia "real", vivida, del proceso imperialista y de su otra cara, el fenómeno de la esclavitud.

El gran mérito de Jean Rhys en *Wide Sargasso Sea* es que, además de dejar una obra de gran calidad literaria fue capaz de permitir al lector del siglo XX una reconstrucción de la novela del siglo XIX, una novela en la que la criatura-animal domesticada, la "Otra", se observa a sí misma y comprende la fractura de identidad (social, cultural, psicológica) de la que ha sido objeto. Jean Rhys rompe de tajo, entonces, con las nociones

⁴¹ G. Ch. SPIVAK, *op. cit.*, p. 185.

del progreso y el nacionalismo estéticos que, como argumenta el crítico James Snead, fueron factores primordiales en la autorrepresentación narcisista de los europeos durante el siglo XIX, justamente en el momento en el que el colonialismo y el imperialismo realizaban su brutal incursión en las culturas del "Tercer Mundo".⁴²

Jean Rhys cumple, entonces, con los objetivos compartidos por las literaturas modernas de los países que fueron colonizados, y que se pueden resumir por el interés en reescribir su historia amordazada. Y de paso nos obliga a recordar, como dice Spivak, que a estas alturas ya no es posible leer la literatura inglesa del siglo XIX *sin* recordar que el imperialismo fue un elemento crucial de la representación cultural de Inglaterra para los ingleses y, creo yo, de la representación cultural del "Otro" por medio de la cual los ingleses lograron esa identificación propia.

⁴² Véase James SNEAD, "European Pedigrees/African Contagions", en Homi K. BHABHA, comp., *Nation and Narration*. Londres, Routledge, 1990, p. 235.

La percepción de la otredad en cuatro narradores

Federico PATÁN

Universidad Nacional Autónoma de México

Desde un punto de vista muy simplificado, cabe describir toda narrativa como un proceso mediante el cual alguien dice algo de alguna persona. Si de esto partimos, la fórmula permite tantas aplicaciones que resulta casi inútil por vaga, aparte de que nadie conseguirá abarcar todas sus posibilidades. Pero esa vaguedad encierra un núcleo cierto: ese proceso de contar lo ocurrido con quien narra o con cualquier otro individuo. Cuando los hechos presentados al lector pertenecen al mundo de la aventura o de la acción, el narrador enfrenta una labor sencilla: informarnos, con el mejor ritmo posible, de las muchas proezas llevadas a cabo por el héroe. Mundo de opciones claras y perfectas, el de la novela de acción no da pie a titubeos: nadie tendrá problemas en diferenciar a los buenos de los malos. Se ha establecido un código de signos que nos entrega resuelta la identidad de los personajes. Allí están, en la limpia tranquilidad de los nichos que resguardan sus imágenes fijas.

La narrativa va adquiriendo complejidad según nos alejamos de esa literatura divertidísima pero superficial. Poco a poco nos adentramos en terrenos donde personajes, conductas y tramas procuran reproducir, con recursos narrativos de mucha mayor sutileza, los filos secretos de nuestro mundo. Ocurre de esta manera que, como lectores, nos vemos introducidos en ámbitos donde la aguja de marear que utilizamos —la cultura en la cual nacimos— se torna una ayuda frágil. Hay ocasiones en que la perplejidad es la única bahía de resguardo. Hemos entrado en lo apenas conocido o en lo plenamente ajeno.

La cultura, pues. Comencemos a examinar el problema desde el autor mismo. Lo sabemos prisionero de su cultura en aspectos que está lejos de imaginar; sabemos que escribe como escribe porque a esa cultura pertenece. De aquí las agudas y en ocasiones curiosas diferencias hallables cuando una trama cambia de país: la leyenda de El Judío Errante según perspectiva de Eugenio Sue (1804-1857) o de acuerdo con la interpreta-

ción de Par Lagerkvist (1891-1974). En tanto que prisionero, de vez en cuando hace el intento de escapar a su condición, y la simple existencia de tal intento lo define como prisionero. De esta manera, creamos narrativa dentro de los ordenamientos restrictivos de nuestra cultura porque somos nuestra cultura. O en palabras de Tzvetan Todorov, "cada una de ellas es un modelo del mundo",¹ y medimos el universo de acuerdo con ese patrón. Desde luego, hay mentes capaces de cambiarlo a partir de conocerlo en profundidad. En el campo de la literatura ésa es, precisamente, la tarea de los creadores excepcionales: modificar a partir de lo heredado.

En la novela de aventuras es permisible un cierto grado de xenofobia. Surge de los requisitos del género. Es parte de aquel código de signos que facilita al lector su tarea: en Sax Rohmer (1886-1959) todo chino es traidor y su presencia fácil de interpretar como peligrosa para lo occidental. ¿Por qué lo extranjero? Porque es lo desconocido y lo desconocido vive amenazándonos mientras no lo convirtamos en dato asimilable. ¿No son los territorios vírgenes zonas imprescindibles para provocar la zozobra del héroe y, por tanto, la ansiedad del lector mediante el suspenso? Pero ¿y qué de las literaturas cuya naturaleza es más sutil? En ellas ¿hasta dónde es permisible la imagen distorsionada de una cultura ajena? ¿Hay regla alguna en esta variedad de juego? Y excusas ¿las hay? Cada caso es una circunstancia en sí mismo. La distorsión puede darse por vía de una imagen de lo ajeno limpiada de impurezas, o caer en la denigración del universo encontrado. No existe acercamiento sin su dosis de modificación. No queda, pues, sino medir el grado y la naturaleza de ese acercamiento.

Prisionero de sus fronteras, en ocasiones el narrador trabaja sin darse clara cuenta de lo injusto que su texto resulta. En otras ocasiones, el ataque contra la cultura ajena parece premeditado. Arriba lo dijimos: pudiera ocurrir que la distorsión fuera efecto del amor. Allí tenemos a Katherine Anne Porter y México. Amaba ella este país pero, de acuerdo con Thomas F. Walsh, "escape from reality became a major theme in Porter's fiction. Her own adventures in Mexico were a form of escape from depression".² He aquí una idea nada escasa en la literatura: alejarnos de la patria en busca de nuestro verdadero ser interno. Recuérdese el

¹ Tzvetan TODOROV, *Nosotros y los otros*. Trad. de Martí Mur Ubasart. México, Siglo XXI, 1991 (Serie teoría), p. 86.

² Thomas S. WALSH, *Katherine Anne Porter and Mexico: The Illusion of Eden*. Austin, Universidad de Texas, 1992, p. 44.

párrafo final de *An American Dream* (1964) o los desplazamientos de D. H. Lawrence por el mundo.

Sea cual fuere la instancia motivadora en la visión de lo ajeno tenida por un autor —curiosidad, amor, odio, afán de aventura—, todos los que escriben acerca de una cultura extranjera comparten la misma obligación: enfrentarse a una otredad. Hablando de la cual, el diccionario más completo de la serie Webster's dice: "the quality of being not the same", modo un tanto primitivo pero a la vez útil de exponer el asunto, pues subraya el aspecto principal: ser algo distinto. En español se utiliza el término 'alteridad' y sólo en los diccionarios de filosofía aparece ocasionalmente el de 'otredad', condición descrita como el ser otro, el colocarse o constituirse como otro. Y ya tenemos presente la idea de variedad.

Así pues, alteridad es el concepto clave en esa naturaleza ajena enfrentada a la nuestra. Concepto que habita en la literatura desde tiempos inmemoriales, bien que haya sido con otros nombres. No hace falta sino que un personaje inicie viaje para que, tarde o temprano, se vea forzado a reconocer otra idiosincracia, lo cual significa decidirse por alguna actitud. Allí está *Room With a View* (1908), de E. M. Forster (1879-1970), donde hallaremos la expresión cortés —si bien acerada— del problema; Walter van Tilburg Clark (1909) opta por el otro ángulo, la violencia, en *The Ox-Bow Incident* (1940). Poco a poco la crítica entendió la importancia de este aspecto de la narrativa, y lo fue explorando con atención creciente. De pronto, no sólo fue deseable sino obligatorio determinar quién narraba, desde cuál punto de vista lo hacía, y cuáles eran las consecuencias de tener un determinado narrador y un determinado punto de vista.

De esta manera, veamos quién narra, y desde cuál punto de vista, en cuatro libros de cuatro autores diferentes. Deduzcamos si esto tiene alguna influencia en nuestra lectura de los textos. Como "alteridad" es el término central a nuestra indagación, hemos elegido obras donde la presencia de un elemento extranjero crea un problema de acercamiento. En orden cronológico, se trata de *The Power and the Glory* (1940), de Graham Greene (1904-1991), donde una conciencia inglesa echa un vistazo a una de las realidades mexicanas; *Cuentos mexicanos (con pilón)* (1959), de Max Aub (1903-1972), donde un escritor hispano recrea un mundo mexicano; *Las posibilidades del odio* (1978), de María Luisa Puga (1944), donde una mexicana se compromete con cierta situación africana; y finalmente *Las hojas muertas* (1987), de Bárbara Jacobs (1947), donde un extranjero decide radicarse en México.

Cada una de estas novelas significa un modo diferente de abordar el problema que nos ocupa. Véase *The Power and the Glory*. Su autor, Graham Greene, fue un viajero infatigable, en parte a causa de sus tareas periodísticas, en mucho porque a ello lo conducía su propia naturaleza inquieta. Un examen de los libros que escribió permite relacionarlos de inmediato con los países visitados. Lo curioso es que en ninguno de estos sitios quedó por largo tiempo. Cuestión de meses, en los casos extremos. Y sin embargo, esos lapsos parecen haberle bastado para reunir la información que le era necesaria. Necesaria, al menos, para los propósitos del texto. Así con México. Vino en 1938, comisionado para escribir una serie de artículos sobre la situación religiosa entonces prevaleciente aquí. El punto de vista directamente personal aparece en *Lawless Roads* (1939); la interpretación narrativa pertenece a la novela.

Comencemos por una cita tomada de fuentes mexicanas. En 1924 Plutarco Elías Calles sube a la Presidencia. La Revolución mexicana había terminado pocos años atrás, pero seguía muy presente en las inquietudes de todo el mundo. Por tanto, "en los años que corrían, las nuevas realidades de la sociedad y de la economía produjeron, en mayor o en menor grado, pero necesariamente, una agilización de las conciencias y una clara apetencia de mejoramiento espiritual. Por eso cuando la Iglesia, sin entender los cambios operados en el país, intentó cerrar el paso a la libertad de conciencia y a unas posibilidades más amplias para la educación, hubo de quedarse casi sola".³

Tal es la imagen propuesta por un libro de historia importante. Es, de alguna manera, la posición oficial. Ahora, vayamos a una reseña escrita por Greene en 1940. La obra comentada tenía como título *Mexico: A New Spain with Old Friends*, siendo su autor un profesor de Cambridge: J. B. Trend. Graham Greene se muestra decididamente contrario a la interpretación que de México hace el señor Trend y la califica de turística, dándole al término un significado muy despreciativo. No es difícil señalar el motivo de la oposición mayor: que el profesor inglés se haya preocupado escasamente de la situación religiosa del país. Citemos de la reseña estas palabras: "I assure him that in the very year he was in Mexico he had only to travel a little farther afield to discover States where the churches were either destroyed or locked, where priests were forbidden to say Mass [...]"⁴ ¿Miente Greene? Desde luego que no.

³ Daniel COSÍO VILLEGAS et al., *Historia mínima de México*. México, El Colegio de México, 1974, p. 148.

⁴ Graham GREENE, *Collected Essays*. Harmondsworth, Penguin Books, 1970, p. 254.

Sucede tan sólo que ambos puntos de vista dicen su verdad: fue necesario recortarle los poderes a la Iglesia y, al mismo tiempo, hubo casos innegables de crueldad hacia los creyentes. Sucede allí donde las cuestiones políticas gravitan de cerca sobre la vida de los ciudadanos. Al parecer, es un hecho a la vez triste e inevitable que las decisiones abstractas tomadas en la cúpula gubernamental, se degradan cuando los funcionarios menores las transforman en aplicaciones concretas.

Greene se decidió por la palabra "turista". Con ella definía el acercamiento de Trend a la realidad mexicana de 1938. Significa esto que no veía sus propios desplazamientos por el país como una empresa turística. Quizás se colocaba en el apartado de "viajero"; es decir, quien busca algo más que la glosa superficial de los puntos visitables en cualquier nación. ¿No lo acompañaba, acaso, su agudo mirar de periodista? Conviene entonces ir a *The Power and the Glory* y preguntarnos ¿quién está narrando los hechos? Aunque novelista poderoso, Greene jamás intentó superar los recursos literarios recibidos del pasado. En parte heredero de Robert Louis Stevenson (1850-1894), en este caso opta por un narrador extradiegético, que de vez en cuando se introduce en la mente de los personajes.

Los sucesos ocurren en un lugar indeterminado de México, aunque casi seguramente Tabasco y Veracruz, estados donde se dio la problemática que sustenta a la novela. Además, el paisaje de esas regiones coincide con las descripciones hechas por el autor. Atendamos las líneas iniciales del texto: "Mr. Tench went out to look for his ether cylinder, into the blazing Mexican sun and the bleaching dust. A few vultures looked down from the roof with shabby indifference: he wasn't carrion yet".⁵ Una apertura muy maliciosa, que de inmediato capta la atención del lector. Después de todo, Greene es un buen artesano de la novela y, por otro lado, *The Power and the Glory* cuenta entre sus mejores obras y tal vez sea la mejor.

Sucede que, en cuatro líneas, tenemos la introducción de un personaje importante, la creación física de una atmósfera, el señalamiento de una decadencia y, sutilmente, la mención de un tema que correrá por toda la obra: el acoso de la muerte. Pero nos interesa la voz narradora. Entonces, conviene subrayar ciertos detalles. Por ejemplo, la palabra "*vultures*" (buitres). No los tenemos en México. Nos hemos conformado con los "zopilotes", una versión menos elegante de los comedores de carroña. Los zopilotes corresponderían mejor a la realidad mexicana, pero tal vez

⁵ G. GREENE, *The Power and the Glory*. Harmondsworth, Penguin Books, 1962, p. 7.

nada signifiquen para un lector europeo sin la correspondiente nota a pie de página. Por tanto Greene, y le damos la razón, elige el equivalente más próximo. No está de más señalar la presencia de buitres en *The Heart of the Matter* (1948), novela situada en África. Interesante, la coincidencia.

Es muy sencillo explicar lo que buscamos definir con este apunte: Greene escribe desde un punto de vista inglés para un punto de vista inglés. De un modo sutil, ofrece un discurso crítico donde el lector europeo confirmará la imagen que su cultura le ha creado de esos lugares lejanos y exóticos. En otras palabras, no deja de percibirse el oculto sentido de superioridad compartido por Greene y sus conciudadanos. A no ser que nuestra propia cultura nos haya sensibilizado la piel en exceso, al grado de hacernos ver estas intenciones donde no las hay. Y sin embargo, los personajes extranjeros coinciden en tener una visión bastante pobre del lugar en que viven. Sirvanos de ejemplo el señor Tench, quien piensa: "He had said the boat would not go before morning, but you could never trust these people not to keep to time-table [...]"⁶ Pero atendamos otra cita: "From eight-thirty in the morning until eleven he dealt with a case of petty larceny: there were six witnesses to examine, and he didn't believe a word that any of them said. In European cases there are words one believes and words one distrusts [...]"⁷ No es la misma novela, aunque sí el mismo autor y la misma aproximación a una cultura ajena. En la cita última, África y *The Heart of the Matter*.

Y henos aquí en una situación curiosa: para una percepción mexicana, el México de *The Power and the Glory* tiene un ligero sabor africano. Intuimos en el discurso la presencia de un narrador sin un sentido real de nuestro yo interno. Desde luego, ambas citas pertenecen a personajes de las respectivas novelas, y el narrador se limita a transmitirnos lo que aquéllos piensan, apoyándose en lo que Dorrit Cohn describe como monólogo narrado.

Ahora bien, en ocasiones la voz narradora habla por sí misma y, curiosamente, no hay diferencias. Por ejemplo, observa a un niño mexicano y comenta: "He wore a big hat and had stupid brown eyes".⁸ Se diría una descripción neutra, apegada a la realidad vista; pero cuando los ejemplos se van acumulando, sólo hay una conclusión posible: el narrador no siente simpatía ni por la gente ni por el país utilizados en la novela. Porque justo eso es lo que Greene hace: utilizarlos para trans-

⁶ *Ibid.*, p. 18.

⁷ G. GREENE, *The Heart of the Matter*. Harmondsworth, Penguin Books, 1962, p. 133.

⁸ G. GREENE, *The Power and the Glory*, p. 16.

mitir la preocupación que como autor tiene por ciertos temas fijos, presentes a lo largo de la obra que dejó escrita: el sentido de traición, la angustia de la soledad, la necesidad de darle un significado a la vida. Y no hay duda de que los utiliza en una novela hecha con buen oficio, pero novela con una definitiva afirmación de la supremacía europea. Afirmación de ninguna manera inevitable, como veremos en nuestro siguiente escritor, Max Aub (1902-1972). Pero antes volvamos a la reseña de Greene, donde insiste en que Trend se equivocó porque, entre varias razones más, hizo amistad "with Spanish Republicans as strange to the country as himself".⁹ Caso indudable de ver la paja en el ojo ajeno. Aub era uno de esos republicanos, y su libro de cuentos es una refutación muy sólida de las apresuradas líneas de Greene. Nos parece que éste repetía, en lo personal, la postura de su gobierno respecto al gobierno legal de España, el republicano. De cualquier manera, Aub era un exiliado político. En términos de Todorov, "aquel que interpreta su vida en el extranjero como una experiencia de no pertenencia a su medio, la cual ama por esta misma razón".¹⁰ El exiliado sabe que va enraizando definitivamente en su nuevo país, y que el único modo de resolver los conflictos de desarraigo está en llegar a un acuerdo con esa realidad insólita llamada "la otra cultura". A la cual se acerca con un máximo de prudencia y de cautela, manteniéndose dentro de lo que viene a ser un gueto espiritual; o bien con la cual intenta mezclarse sin poner en peligro su yo interno; o a la cual se entrega del todo, sabedor de que ésta lo mira con diversos grados de ponderación.

Cuando Aub llega a México en 1942, después de tres años en campos de concentración franceses, es autor de un cierto número de títulos —cuento, ensayo, poesía, teatro—, pero el grueso de la obra está por cumplirse en el nuevo país. Su producción mexicana es de un volumen en verdad impresionante. Muy pronto, esos escritos incluían la nueva y desconocida realidad, vista con ojos sorprendidos por diferencias imprevisitas: el paisaje, los estados de ánimo de la gente, las costumbres sociales y la lengua. La lengua, sí. Aunque las dos naciones tienen como idioma oficial el español, siglos de usos distintos han creado una brecha muy notable en vocabulario, sintaxis, ritmos de expresión.

Cuando Greene llega a México, lee al país en inglés y en inglés escribe acerca de él. Aub se encuentra en la situación paradójica de sentirse fuera de su nueva realidad debido a los obstáculos creados por

⁹ G. GREENE, *Collected Essays*, p. 252.

¹⁰ T. TODOROV, *op. cit.*, p. 392.

el empleo del mismo idioma, el español. Al parecer, sólo un modo de acercamiento es posible inicialmente: aceptar lo que estaba sucediendo y obedecer los límites lingüísticos dentro de los cuales se nació. Pero claro, el tallado constante de la lengua mexicana sobre la peninsular dio a la escritura de los exiliados españoles un matiz nuevo. De esta manera, sin convertirse en mexicana, esa escritura ya no era del todo española. El contacto de dos otredades llegó a una especie de acuerdo en la creación de una tercera y anfibia alteridad.

Al escribir sobre la realidad mexicana Aub tenía a su disposición tres aproximaciones: narrar como español, mirando su nuevo universo con ojos de extranjero; intentar comprender desde fuera esa cultura en los términos por ella establecidos; vestirse de mexicano. El libro que vamos a comentar se desplaza por los tres caminos, cada uno de ellos aprovechado con un propósito específico.

El título mismo es ya una declaración: *Cuentos mexicanos (con pilón)*. Difícilmente un escritor mexicano sentiría la necesidad de afirmar que se está refiriendo a una cierta realidad nacional. Aub, exiliado español, se permite un toque de ironía, un guiño de ojos, cuando dice: juguemos a ser mexicano. Y, desde luego, la palabra "pilon" pertenece del todo a México y con su presencia está ejerciendo una ironía adicional.

Los cuentos tienen lugar en México y, lo comentamos ya, siguen las tres sendas mencionadas. De esta manera, hay ejemplos de narrativa mexicana vista como narrativa mexicana. Para conseguirlo, Aub se apoya sobre todo en dos elementos: la psicología y el lenguaje. Hasta donde le es posible, se aparta del punto de vista español y procura describir los personajes como lo haría un mexicano. No busca la sutileza: opta por los rasgos de conducta más próximos al lugar común, o lugar común sin salvedades, y los ofrece como representativos de nuestro modo de ser. Así, y para aclarar mediante un ejemplo, describe la cultura campesina de México como propensa a la venganza; como proclive a guardar en silencio una ofensa, hasta llegado el momento oportuno de la susodicha venganza; como hecha de melancolías y reservas. Ya el cine mexicano de los cuarentas se inclinaba demasiado a temas parecidos o iguales. Es una vieja tradición cultural, muy necesitada de perspectivas nuevas. Ese mismo cine decía en imágenes que el charro era un hombre de violencias, dispuesto a ver en todo una provocación, listo a imponer con el revólver que su machismo era genuino y temible. Con un sentido del humor delicioso, Aub toma esos lugares comunes y los aprovecha para hacer burla de ellos. Porque, en un buen número de casos, esta literatura es irónica. En parte por eso, para dar pie a comentarios

mordientes al autor le bastan los rasgos gruesos de una cierta realidad mexicana.

Así, Aub se disfraza de mexicano para criticar su nueva circunstancia. La máscara, ¿quién lo duda?, no es perfecta. El empleo mismo de lugares comunes traiciona un enfoque hecho desde fuera. El lenguaje pasa ocasionalmente a un registro español, revelándonos que el autor no es nacional al cien por ciento. Palabras como "oliváceos", "albéitar", "regolfarse" o "rebozada" lo confirman. Pero son deslices menores en una imitación por lo general excelente de un habla mexicana campesina.

Por necesidades de equilibrio, Aub da voz a varios españoles. El cuento llamado "El caballito" es un ejemplo cabal de este ángulo de visión. Sin embargo, cierta cautela se impone. Es protagonista un sacerdote español que pasó algunos años en México. Incapaz de acomodarse a la realidad allí encontrada, vuelve a su país, España. Manda entonces una larga misiva al arzobispo de Guadalajara, explicándole por qué México resulta un lugar imposible para un creyente verdadero. La carta es el cuento. Y al leerla (y leerlo) nos decimos: este sacerdote no miente; todos los datos que enumera son ciertos, pues el catolicismo mexicano es una mezcla sincrética de elementos cristianos y precolombinos. Sin embargo, nos decimos también, este hombre se equivoca y, con ello, damos eco al significado del cuento. Pues sucede que Aub mina las quejas lamentables de su protagonista. Al darle la oportunidad de exagerar la defensa de su caso, Aub nos fuerza a leer a contrapelo de lo expresado por el sacerdote, y terminamos criticándolo: pero es que no comprendiste; llegaste con el propósito de imponer ideas a las personas sin realmente escuchar sus razones.

Justo tal es la intención de Aub: aconsejarnos tener la buena disposición de primero escuchar y luego, de sernos posible, comprender a quienes no piensan como nosotros. Cuando llegamos al cuento llamado "De cómo Julián Calvo quebró por segunda vez", esa idea queda muy clara. Dos exiliados españoles discuten el modo de ser de los obreros mexicanos. Uno de ellos insiste en lo conveniente de prestar atención a esa idiosincracia; el otro cree en actuar obedeciendo a sus propias costumbres extranjeras, que son las correctas y por tanto las únicas aceptables. El título del cuento lo dice todo: quiebra al no conseguir el apoyo de sus empleados.

Así pues, Aub es un narrador que definitivamente cree en darle a cualquier alteridad pie para explicar su condición. Dedicó sus cuentos a tal propósito, con resultados excelentes. Representa una actitud contraria a la de Greene. Como dijimos, éste vino a México por un tiempo

breve, ya con la idea en la mente de que algo estaba muy mal con un país dispuesto en contra de la política eclesiástica. Todo lo que encontró parecía confirmarle su idea. En el caso de Aub, su condición de exiliado político terminó haciéndolo comprender que su estancia aquí era definitiva; por tanto, se dispuso a un acuerdo de convivencia con su nueva realidad.

Desde luego, estamos hablando de actitudes, no de valores literarios. Greene consiguió en *The Power and the Glory* un drama muy poderoso, y en tanto que autor es de méritos superiores a los de Max Aub.

Así, hemos llegado al tercer libro. Se titula *Las posibilidades del odio*, y fue el primero de María Luisa Puga (1944). Los acontecimientos presentados en las distintas tramas ocurren en África. Empecemos, pues, preguntándonos: ¿por qué África? Tenemos la respuesta en *De cuerpo entero* (1990), la breve autobiografía de la autora. María Luisa divide en ciudades esta exposición de los años que lleva vividos; es decir, según los muchos lugares que fue visitando, pues gustó en el pasado de viajar todo lo posible. Escuchemos sus razones: "Por eso, por mi pareja inacabada, mi novela inacabada, mi visión inacabada del país, me volví a ir. Pensaba que por un año más, pero fueron otros cinco".¹¹ Está claro que Puga intentaba encontrarle significado a su vida. Tal vez pertenece a ese grupo de viajeros que Todorov califica de "alegoristas", gente que "habla de un pueblo (extranjero) para debatir sobre alguna cosa distinta a ese pueblo —sobre un problema que concierna al mismo alegorista y a su propia cultura".¹² Sin duda que eso encontramos en la novela que María Luisa sitúa en África.

Pero, antes, comencemos por citar otra idea interesante tomada de la autobiografía: "el escritor es siempre un fuereño".¹³ Y esa condición de externo impone al novelista la obligación de cruzar fronteras, aunque sólo sean aquellas de lo psicológico, en busca de sus personajes. Este cruce de fronteras —algunas geográficas y otras culturales— da a *Las posibilidades del odio* un complejo tejido de relaciones y, sin duda, de puntos de vista. En la sucesión de cuentos que compone el libro se incluyen muchas maneras diferentes de comprender el mundo.

En primer lugar, tenemos la visión general perteneciente al autor. Y si queremos decir el autor: Puga misma, que juega a ser invisible y, sin embargo, todo lo observa mediante los ojos de sus distintos narradores.

¹¹ María Luisa PUGA, *De cuerpo entero*. México, UNAM/Eco, 1990, p. 45.

¹² T. TODOROV, *op. cit.*, p. 393.

¹³ M. L. PUGA, *op. cit.*, p. 55.

Luego, Puga como personaje del libro. En cuanto tal, pertenece al último y más largo de los capítulos. Y nos tropezamos aquí con un interesantísimo empleo de la perspectiva, pues dicho personaje —a quien la protagonista llama “la mexicana”— viene a nosotros filtrado, precisamente, por los ojos de esa protagonista. Meditemos esto: una escritora mexicana se ve en la visión extranjera de una africana. Un recordatorio urgente: la otredad pertenece a la visitante mexicana, no al personaje que la mira. En otras palabras, Puga se mete al interior de la protagonista africana e intenta entenderse aplicando la vara de medir de una cultura ajena. Una cita nos ayudará a comprender esto. Nyambura, el personaje principal, piensa en esta chica mexicana, a quien conoció en el último día del curso de literatura, y dice: “la mexicana (que quería escribir un libro sobre Nairobi, le había dicho) se había mostrado muy ansiosa porque Nyambura no la fuera a confundir con los blancos (y no era blanca, más bien parecía asiática)”.¹⁴ Sabemos que el libro fue escrito porque, desde luego, lo estamos leyendo. Así que la mexicana cumplió su promesa. Segundo aspecto: incluso la protagonista africana acepta que la visitante se redime por no ser blanca. Resulta patente que Nyambura está observando a la extranjera a partir de los conflictos que a ella la afectan, y que ajusta sus reacciones a la otra chica de acuerdo con esos problemas. Es decir, el texto funciona en dos niveles: entrega algunos datos ciertos respecto a la estudiante mexicana, y entrega algunos datos ciertos respecto a la protagonista. Al mismo tiempo, nos pide ser cautelosos con las opiniones de Nyambura, pues nos llegan teñidas de prejuicios. Como en una ocasión le dice a Nyambura su novio italiano: “pero tú nunca les perdonaste que fueran blancos”.¹⁵

Entonces, una autora mexicana fue a Nairobi, se enfrentó allí a su propia alteridad en ojos de la gente de esa región, y regresó a escribir sobre esa experiencia. Su idea de partida fue muy sencilla: “era la pobreza la que era igual en todas partes”.¹⁶ En el libro de Puga el mundo está dividido en dos mitades: los ricos y los pobres. Para ella, en esa circunstancia tenemos el conflicto central, la otredad de mayor significación en nuestro planeta. Pero estaríamos ante una novela sumamente ingenua si todo se examinara desde esa generalización extrema. Como dijimos, *Las posibilidades del odio* presenta una compleja red de perspectivas.

¹⁴ M. L. PUGA, *Las posibilidades del odio*. 2a. ed. México, Siglo XXI, 1980, pp. 271-272.

¹⁵ *Ibid.*, p. 296.

¹⁶ *Ibid.*, p. 88.

El primer capítulo plantea la confrontación de un africano blanco con varios ingleses y unos cuantos negros. El enfrentamiento termina en un desastre para el protagonista: se ve como un blanco y se piensa merecedor de todos los derechos que a tal condición se atribuyen. Mas para los ingleses no pasa de ser otro nativo y, por tanto, un ciudadano de segunda categoría. Los negros lo consideran un mero sirviente de los europeos. Al final de todo, el pobre individuo no sabe ya qué condición social asignarse. Puga trabaja con cuidado las diversas perspectivas o enfoques, haciéndonos ver cuán desencontradas pueden ser las imágenes surgidas de una misma situación.

La segunda entrega tiene como sostén una perspectiva negra, ya que un niño y un mendigo se miran desde niveles sociales muy distintos. Puga permite en el niño una preocupación sin duda ingenua, pero a la vez genuina, por esa intrigante persona vista diariamente, cuando asido a la mano de la madre va camino de la escuela. Ese pordiosero es un acertijo que al niño le resulta imposible de resolver: ¿por qué está allí todo el tiempo, sentado y con la mano extendida? El mendigo sólo hace un comentario respecto al escolar: "había uno negro que pasaba a diario, a la misma hora, de la mano de su madre".¹⁷ Es aquí, por terminar el capítulo, donde el lector se entera de que el niño también es negro. Puga vino describiendo de tal manera las impresiones del chiquillo, que fácilmente podrían ser las de un blanco. Se prueba así, cabalmente, cómo el trabajo con los puntos de vista afecta nuestra interpretación del texto. Y, desde luego, los puntos de vista que el narrador aplica al discurso establecen esa preocupación honda por una naturaleza que simplemente no comprendemos.

El capítulo tres nos informa de la cautelosa amistad entre un viajero mexicano y un keniano, quienes terminan yendo juntos a Nairobi. Aquí, el cambio se da del desconocimiento al conocimiento. Es decir, la alteridad comienza a desaparecer gradualmente, estableciendo una regla respecto a sí misma: en cuanto aceptamos las diferencias que son derecho de los demás, la otredad se transforma en una característica de esas naturalezas que termina siéndonos familiar. Conocer significa no temer.

Ese capítulo tres describe cómo el viajero mexicano y su acompañante keniano eliminan los malentendidos mutuos. Y, punto de mucha mayor importancia, cómo terminan conociendo mejor la naturaleza propia al mejorar su conocimiento de la ajena. Paradoja interesante: el conoci-

¹⁷ *Ibid.*, p. 37.

miento de sí mismo es en parte interés por la demás gente. Jeremiah, el keniano, afirma de entrada: "los blancos vienen de otro mundo, un mundo desconocido", y termina confesando que gracias a esos blancos ha descubierto muchas cosas nuevas acerca de sí mismo.

Desde luego, en el texto se dan más conflictos que los hasta el momento presentados. Por ejemplo, Jeremiah se siente ajeno a las costumbres de los suazilis y, en tanto que producto del campo, odia los muchos aspectos extraños que encuentra en la capital de Kenia. Y ese conflicto entre la perspectiva cultural del campo y la impersonal existencia de la ciudad aparece, como elemento de indudable importancia, en el núcleo de este libro, para crear otra zona de roces a causa de los malentendidos y desencuentros.

De esta manera, y dado lo visto hasta el momento, no es desacertada la afirmación de que alteridad es aquella naturaleza desconocida que en el otro individuo aguarda nuestro acercamiento. Podemos aproximarnos con la idea de conocerla; podemos examinarla para decirle: pero es que te equivocas en todo, debieras imitarme. Desde luego, al narrador le cabe observar el mundo desde la humilde condición de un personaje menor que, de pronto, hacia el final del texto, se ve desde la perspectiva de quienes lo rodean y descubre cuán insignificante y despreciable lo consideran. Se le plantea entonces el problema de decidir qué hacer o cómo manejar la imagen venida de fuera. ¿Podrá vivir con ese conocimiento nuevo que sobre sí mismo tiene? Justo la cuestión que en las páginas finales del cuarto capítulo ha de resolver el protagonista de Puga.

De los libros que hemos venido comentando, el de Puga es el de mayor riqueza desde el punto de vista de nuestro tema, la alteridad. La explicación es por demás sencilla: la autora utiliza muy conscientemente ese recurso para estudiar el problema de las relaciones interculturales. Ahora que toca turno a la novela de Bárbara Jacobs, nos hallamos ante el más ingenuo de los textos abordados, en parte porque Bárbara es todavía una escritora en sus inicios, y en parte debido a las voces narrativas que introduce en el discurso.

Las hojas muertas es el libro que tres hijas escriben en torno a la personalidad de su ya anciano padre. Está dividido en tres partes, una por cada hija. Surge aquí un problema necesario de mencionar: resulta imposible diferenciar las voces de las narradoras, voces que a la vez no cambian con el paso del tiempo. De cualquier manera, Bárbara utiliza el recurso aplicado por Henry James (1843-1916) en *What Maisie Knew* (1897): permitirnos comprender la vida compleja de los adultos median-

te la mirada inocente de una chica joven. Ésta no alcanza a captar el significado real de los acontecimientos que narra y, sin embargo, terminamos conociéndolos a fondo gracias a esa visión inocente.

Al comienzo, en el libro de Bárbara tenemos a un hombre ya mayor, quien se aísla de tal manera que crea, alrededor de su existencia, un muro de silencio. Las tres hijas nos van ofreciendo datos acumulativos respecto a ese hombre extraño, con la intención de penetrar en la misteriosa razón de su apartamiento. Desde luego, al final lo consiguen y la información reunida termina explicándonos la vida de ese curioso individuo, el padre. Quien lentamente se transforma de una figura desconocida e incluso atemorizante en un anciano frágil. En las hijas, el temor se vuelve ternura, ternura enraizada en la nueva comprensión de ese acertijo llamado "nuestro padre".

Pero el viaje de conocimiento no ha sido fácil. Distintas barreras dificultaron su cumplimiento. Veámoslas. En primer término, las narradoras. Formadas en el medio cultural capitalino, tienen como primera labor asomarse al ayer de su padre. Y ese ayer transcurrió en dos medios distantes en la geografía y en el tiempo. El inmediato anterior, los años de residencia en Estados Unidos, permiten una asimilación mayor, pues las hijas comparten experiencias en tal país. Aun así, buscan comprender por qué un hostigamiento de orden social va creando en el padre la urgencia del segundo exilio, en México. El lejano lo viven las narradoras en los recuerdos de familia, y es un conjunto de informaciones indirectas, cuya realidad da pie al presente vivido por el padre, aunque sin realmente explicarlo a las hijas.

He aquí pues la situación: el padre constituye el soporte ideológico y sentimental de la novela. Crea, en su relación con las hijas, una otredad que ellas intentan penetrar. La ternura creciente permite que esto se logre en una cierta medida. Ese aislamiento del padre, esa alteridad enterada con que procura dejar al mundo fuera, surge de los tropiezos que el hombre tuvo al enfrentarse con otras culturas, una vez abandonada la propia. Es decir, una asimilación defectuosa en el medio estadounidense, primero, y en el mexicano, después, crea el terco silencio con que, en sus últimos años, el anciano elimina el entorno y crea una geografía interna hecha de lecturas y paseos solitarios. La novela de Bárbara representa el examen de una otredad vista desde los parámetros de nuestra cultura, pues en nuestra cultura se vino a injertar.

Es el momento de volver a una idea expresada por Puga. Pero la abordaremos a partir de un cuentista inglés, V. S. Pritchett (1900), quien dijo en su momento: "a certain foreignness of eye is essential to the good

short story writer".¹⁸ Esto parecería oponerse a la famosa afirmación de Flaubert: "Madame Bovary soy yo". Sin embargo, el crítico inglés W. Anderson encuentra en *Madame Bovary* "a perverse masterpiece, rich in new techniques of impersonal, symbolic narrative".¹⁹ Entonces, parece existir la posibilidad de intimar con un personaje y, al mismo tiempo, escribir sobre él con un enfoque del todo impersonal. Tal vez en esto se expresa la esencia, o una esencia, de la literatura. Una respuesta posible nos viene de Todorov cuando dice: "aquel que comparte la vida de los chinos hasta el mínimo detalle, olvida que vive con los chinos y, por ende, no los percibe ya como tales".²⁰ Se ha convertido en chino sin perder su propio yo cultural.

De esta manera, escribir es cruzar las fronteras psicológicas de nuestros personajes, entrar en su esencia sin mezclarla a la nuestra. Ser los otros y nosotros sin conflictos de personalidad. Por así decirlo, una sana esquizofrenia. Claro, hay muchos caminos para acercarnos a esas alteridades que esperan de nosotros vida en la escritura. Cuando un autor se dedica a gente de su propio país, es mayor la facilidad de la tarea, no importa cuán compleja resulte. Porque si bien encontrará diferencias debidas al sexo, la edad, la condición social, etcétera, todas ellas se dan en una cultura compartida. Pero si es protagonista del texto un extranjero que vive en nuestro país, como ocurre en la obra de Bárbara, tenemos que decidir cuáles reacciones tendrá esa persona ante nuestra idiosincrasia, así como nuestras reacciones, en tanto que escritores, a esas reacciones: ¿procuraremos comprender?, ¿rechazaremos?, ¿habrá posibilidad de un acuerdo? La decisión que tomemos informará del traje ideológico que optemos vestir para la ocasión.

Así con Max Aub. Intenta ver a México desde un punto de vista mexicano, al grado de criticar a ciertos de sus personajes españoles por no comprender al país que los recibe. Una actitud muy liberal desde una perspectiva política. Porque Greene contempla a México preguntándose por qué los mexicanos no pueden ser como los ingleses. El libro de Puga es el mejor ejemplo de lo complejo que puede resultar el acercamiento a los otros. Sin embargo, una actitud notablemente receptiva corre por los distintos capítulos de su libro.

¹⁸ Cf. Judith BURNLEY, comp., *Penguin Modern Stories*, vol. 9. Harmondsworth, Penguin Books, 1971, p. 141.

¹⁹ A. K. THORLBY, comp., *The Penguin Companion to Literature: European*. Harmondsworth, Penguin Books, 1969, p. 272.

²⁰ T. TODOROV, *op. cit.*, p. 373.

Para concluir, insistamos en un punto: el modo en que un autor maneje el problema de la otredad nada dice acerca del valor intrínseco de sus obra. Simplemente informa de cómo piensa respecto a esos otros, en ocasiones demasiado ajenos a él porque él los quiere ajenos.

Orquídeas y zopilotes. La imagen de México en la obra de Max Frisch

Marlene RALL

Universidad Nacional Autónoma de México

El mandamiento: “¡No te harás imagen alguna!” cobra especial importancia en el pensamiento del escritor suizo Max Frisch, quien falleció el 4 de abril de 1991, seis semanas antes de cumplir ochenta años, el 15 de mayo. La cita presenta un *leitmotiv* recurrente en su obra, aunque no en el sentido bíblico con referencia a Dios, sino con miras al prójimo; refleja su profunda preocupación por el peligro que representan las imágenes que nos hacemos de quien por el cautiverio de los prejuicios se ve imposibilitado de desenvolverse libremente. Habida cuenta de que Max Frisch, uno de los mayores autores de lengua alemana, le ha dedicado páginas inolvidables a México, se impone hacer un análisis de la imagen de México en la obra de Frisch.

Oriundo de Zúrich, de abuelos inmigrados desde Austria y Alemania y abuelas suizas de la pequeña burguesía, de un padre arquitecto de poca fortuna, Max Frisch hereda de la madre el gusto por los viajes y por los cuentos. En 1932, cuando muere su padre, dejando un cúmulo de deudas, abandona la carrera de germanística, que no satisfacía sus inquietudes, para dedicarse al periodismo y a los viajes. Mas sus anhelos y su confianza juvenil no pueden con sus dudas en cuanto a su talento, por lo que, en 1936, empieza una segunda carrera, la de arquitectura —en la Universidad Técnica de Zúrich— que termina con la obtención del título, en 1941. Un año después gana un concurso, gracias al cual construirá una piscina en Zúrich, y contrae matrimonio con Constanze von Meyerburg, compañera de estudios e hija de una familia de la alta burguesía. Con todo, no deja de escribir, primero con escrúpulos, luego cada vez más afianzado por el éxito. Un *Rockefeller Grant for Drama* le brinda la oportunidad de viajar en América durante un año, al cabo del cual cierra su despacho, en 1955, se separa de su primera mujer (divorcio en 1958) y vive por y para la escritura. Radica en diferentes lugares: Berlín, Roma, Nueva York, Berzona (Suiza italiana), Zúrich. Y emprende, infatigablemente y hasta avanzada edad, viajes a muchas partes del

mundo. Las relaciones con las mujeres —durante cuatro años con Ingeborg Bachmann, la célebre poeta austriaca; con Marianne Oellers, su segunda mujer, veintiocho años menor que él; con la estadounidense Alice Locke-Carey— las vive y describe como conflictivas. Al mismo tiempo, Max Frisch tiene la fama de ser un gran amigo, amigo de muchos escritores, coetáneos y más jóvenes; él mismo destaca con especial énfasis el encuentro con Bert Brecht. Entre sus obras de teatro vale citar *Don Juan o el amor por la geometría*, *Andorra*, *Biedermann y los incendiarios*. Sus novelas *No soy Stiller*, *Homo faber* y *Pongamos que me llamo Gantenbein* están consideradas entre las mejores de la narrativa en lengua alemana de la posguerra. Y de especial fama gozan sus diarios, el *Diario I, 1946-1949*, el *Diario II, 1966-1971* y *Montauk*, una narración autobiográfica. Frisch ha recibido incontables premios y doctorados *honoris causa*, y bien puede llamársele la voz de la conciencia ante la sociedad. No que haya sido tarea fácil; al contrario, con varias obras ha irritado tanto a sus paisanos (por ejemplo, con *Guillermo Tell para la escuela*), que lo abordaban en las calles de Zúrich preguntándole por qué no se iba a vivir a Moscú o a Cuba. Pero como afirmara Christa Wolf, Frisch es “un autor que ha tenido la suerte de vivir en su propia persona una fundamental contradicción de la época, de saber expresarla en una forma ejemplar, y así hacerla comprensible. Ésta es la explicación de su éxito”.¹

Lo que caracteriza a todo esfuerzo de Frisch es su implacable, incansable e intrépida búsqueda de la sinceridad, tanto en el diálogo como en su escritura. En su primer diario encontramos la anotación del 1 de septiembre de 1948: “es ciertamente un deleite el decir sin reparo ni reservas lo que se piensa y el saber que el otro actúa de igual manera, poco importa que uno esté de acuerdo o no”.² Con tanta delicadeza y consideración como le es posible, se arrima a la indiscreción, porque se compromete con una verdad sin prejuicios sociales, ideológicos e individuales; verdad que trata de plasmar en su teatro, su narrativa y, consecuencia contundente de tal empresa, en su diario; que, por cierto, no es diario en el sentido común, sino expresión de preocupaciones muy *sui generis*, escrito de una manera muy libre y muy elaborada a la vez,

¹ Christa WOLF, “Max Frisch, beim Wiederlesen oder: Vom Schreiben in Ich-Form”, en *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*, núm. 47-48 (Max Frisch). 2a. ed. Ed. de Heinz Ludwig Arnold. Múnich, noviembre, 1976, pp. 7-12. (Las citas fueron traducidas del alemán por la autora del presente artículo.)

² Max FRISCH, *Tagebuch 1946-1949*. Múnich/Zúrich, Droemer Knauer, 1965, p. 225.

mezclando episodios autobiográficos con ficción, actualidades con agudas observaciones sobre una sociedad en particular o la sociedad en general.

¡No te harás imagen alguna! En la parábola *Andorra* acusa a un pueblo ficticio de tratar a un muchacho según la imagen que tiene del judío, entregándolo inmerecidamente a un destino fatal. *Stiller* niega ser *Stiller* para librarse de la imagen en la que lo quieren encerrar su mujer y sus amigos. En *Homo faber*, la imagen que se hace el protagonista de sí y del mundo en que vive, es delatada por la manera en que se cuentan los sucesos. *Pongamos que me llamo Gantenbein* es el relato de las mil y una imágenes empleadas para esquivar la asfixiante imagen única. No es más que consecuente el que Frisch termine por renunciar a la ficción para enfrentarse a sí mismo en *Montauk*, advirtiéndolo al lector con las palabras presentadas de Montaigne: "Este es un libro sincero, lector, te advierte desde la entrada que no me he puesto otro fin que uno casero y privado [...] Pues es a mí a quien presento. Mis errores se encontrarán aquí, tal como son y mi manera de ser, hasta donde lo permita la decencia pública. [...] Así que soy yo mismo, lector, el único contenido de mi libro".³

Con todo, cabe tomar en cuenta una reflexión que hizo Frisch, años después, en una conversación con Heinz Ludwig Arnold: "Empleé, en aquel entonces, esta frase que llegó a ser un principio orientador para los exegetas: ¡no te harás imagen alguna!, es decir, esta cita bíblica abreviada que sigue: ni de Dios, ni de los hombres, de nadie. Sigue siendo una idea central, si bien tan sólo es una verdad a medias. Porque tampoco podemos vivir sin hacernos imágenes".⁴

Como ya se ha dicho, Max Frisch emprendió muchos viajes. No todos dejaron huellas en su obra literaria. Sin embargo, los viajes a México coinciden con una de las etapas más fructíferas de su creación literaria. Y México sí ha dejado una huella indeleble. No obstante, es un hecho curioso que muchos lectores de Frisch recuerden *Stiller*, recuerden *Homo faber*, sin acordarse del papel que México tiene en estas obras. Y parece que no son muchos los críticos literarios que se fijaron en estas páginas.⁵ Vale la pena, pues, indagar cuál es la imagen de México en la obra de Frisch.

³ M. FRISCH, *Montauk. Eine Erzählung*. Fráncfort del Main, Suhrkamp, 1975, p. 5.

⁴ Heinz Ludwig ARNOLD, *Gespräche mit Schriftstellern*. München, Beck, 1975, pp. 47 y ss.

⁵ Cf. María Esther MANGARIELLO, "Latinoamérica y el ansia de una vida auténtica en la obra de Max Frisch", en *Boletín de Estudios Germánicos*, núm. IX. Mendoza, 1972, pp. 217-232. (Los comentarios más detallados sobre México en *Homo faber* se encuentran en

El material biográfico y bibliográfico es un rompecabezas al que faltan muchas piezas.⁶ ¿Cuántas veces estuvo Frisch en México? Muchos biógrafos e intérpretes (como Bänziger, Stäuble, Friedl Zapata, Mangariello)⁷ afirman que Frisch visitó México dos veces. De su primera estancia dio testimonio en su álbum de viaje de México (octubre-noviembre de 1951), titulado "Orquídeas y zopilotes",⁸ en el que entremezcla la descripción de escenas vividas en el norte, el centro y el sur del país con resúmenes de la historia de la Conquista. Lo publicó en 1952 en la revista *Neue Schweizer Rundschau*, y una versión parcial en el periódico *Süddeutsche Zeitung* de Múnich, 8 y 9 de mayo de 1954. Los pasajes sobre México en *Stiller* (1954),⁹ como veremos más adelante, se nutren de las experiencias del viaje de 1951. El segundo, en julio de 1956, tuvo un objetivo preciso: el documentarse con la mayor fidelidad posible sobre los lugares de acción de *Homo faber* (1957),¹⁰ de

Klaus MÜLLER-SALGET, comp., *Max Frisch: Homo Faber. Erläuterungen und Dokumente*. Stuttgart, Reclam, 1987. Cf. W. SCHMITZ, comp., *Materialien zu Max Frisch Stiller*. Fráncfort del Main, Suhrkamp, 1978. 2 tt.; M. KNAPP y G. P. KNAPP, *Max Frisch. Homo Faber. Grundlagen und Gedanken zum Verständnis erzählender Literatur*. Fráncfort del Main, Diesterweg, 1987, pp. 25-36; Horst STEINMETZ, *Max Frisch: Tagebuch, Drama, Roman*. Gotinga, Vandenhoeck, 1973, pp. 51 y ss.; Anita KRÄTZER, *Studien zum Amerikabild in der neueren deutschen Literatur*. Berna/Fráncfort del Main, Peter Lang, 1982, pp. 31 y ss.; Antonio FERNÁNDEZ DE GOROSTIZA FORONDA, *Max Frisch: su recepción en España. Valoración crítica*. Madrid, Tesis, Universidad Complutense de Madrid, 1990 [esta obra no toma en cuenta la imagen de México].)

⁶ Quisiera agradecer muy sinceramente al señor Walter Obschlager, del Archivo Max Frisch, en la Universidad Técnica de Zúrich, por su generosa ayuda en mi búsqueda de información sobre el tema de este trabajo.

⁷ Hans BÄNZIGER, *Frisch und Dürrenmatt*. Berna/Múnich, Francke, 1967, p. 35; Eduard STÄUBLE, *Max Frisch*. St. Gallen, Erker, 1967, p. 16; José A. FRIEDL ZAPATA, "Knobelbecher und Hakenkreuze gegen Gauchos und goldbraune Frauen. Das Lateinamerikabild in der deutschen und das Deutschlandbild in der lateinamerikanischen Literatur", en *Zeitschrift für Kulturaustausch*, 30. Jg., 1980/1; M. E. MANGARIELLO, *op. cit.*

⁸ M. FRISCH, "Orchideen und Aasgeier. Ein Reisealbum aus Mexiko. Oktober/November 1951", en *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*, t. III.1. Fráncfort del Main, Suhrkamp, 1976, pp. 196-221; "Orquídeas y zopilotes. Álbum de un viaje a México, octubre-noviembre de 1951", en *Casa del Tiempo*, vol. X, núm. 98-99. Trad. y notas de Alberto Cue. México, UAM, 1990-1991, pp. 126-133.

⁹ M. FRISCH, *Stiller*. Fráncfort del Main, Suhrkamp, 1963.

¹⁰ M. FRISCH, *Homo Faber*. Fráncfort del Main, Suhrkamp, 1957. (Dicho sea entre paréntesis que la película *Homo Faber* del director Volker Schlöndorff, de 1991, por razones incomprensibles cambia la ruta del vuelo de la *super constellation*. En lugar de Nueva York, Houston, México, D. F., vuela de Caracas a México, por lo que el aterrizaje forzoso en el desierto de Tamaulipas resulta geográficamente inadecuado por quedar al norte de la ruta.)

acuerdo con el carácter del protagonista. Había recibido invitación para dar una conferencia sobre arquitectura en Aspen, Colorado, y la aprovechó para volver a visitar la ciudad de México y la península de Yucatán, y para conocer La Habana.¹¹ En Palenque se encontró con el fotógrafo de la revista suiza *Atlantis*, J. Müller-Brockmann, quien lo retrató tendido en una hamaca de la terraza de su pequeño hotel, foto que apareció como una entre once llamadas "Impresiones mexicanas", en el número 9, año XXIX de septiembre de 1957. En el mismo cuaderno se encuentran unas páginas de *Homo faber*, tituladas "Viaje a la jungla", con motivo de la inminente publicación de la novela. Un año antes, el 14 de septiembre de 1956, ya había salido, en el semanario de Zúrich *Die Weltwoche* un artículo sobre la recién construida Ciudad Universitaria del Distrito Federal: "una oportunidad de la arquitectura moderna —¡desaprovechada!"

Hasta aquí los viajes seguros. Con todo, unos pocos apuntes en *Montauk* (1975) dan lugar a la inferencia de que debe de haber hecho otro viaje a México. A mitad del libro se encuentra una página con el título "MONTE ALBÁN": sigue una breve descripción del paisaje y de las ruinas acompañada de algunas observaciones leídas en una guía. Y después de tres puntos suspensivos el siguiente recuerdo personal:

MONTE ALBÁN: aquí en las ruinas está sentada Marianne (generación 1939), estudiante de Letras, asustada por mi petición; creo tener el valor necesario para aceptar que soy demasiado viejo si ella así lo pensara. ¿Dos años? ¿Tres años? Ella titubea, prudente. Viene a Roma y titubea durante un verano. Después una casa en el campo, un pequeño departamento común en Zúrich, luego otro, más grande, viajes juntos, van a ser nueve años, más de lo que ellos hubieran imaginado jamás.¹²

La biografía de Volker Hage¹³ nos revela que Frisch conoce a Marianne Oellers en 1962, se casan en diciembre de 1968. Aunque el divorcio se consuma sólo en 1979, deciden separarse en 1973. Si el año de 1973 es la fecha a la que se refiere Frisch con los nueve años hasta donde duró su relación, la proposición de casamiento en Monte Albán se fecharía en 1964. Por otro lado, hay que tomar en cuenta la anotación en

¹¹ Cabe mencionar que el viaje duró dos meses en total. No es cierto, como afirman Bänziger (p. 35) y varios autores con referencia al mismo, que Frisch pasó dos meses en Yucatán. Hay que puntualizar además que Palenque se encuentra en el estado de Chiapas.

¹² M. FRISCH, *Montauk*, p. 104

¹³ Volker HAGE, *Max Frisch*. Reinbek, Rowohlt, 1983, pp. 101-104.

Montauk acerca de su despedida de Ingeborg Bachmann: "Él volará a América, sí, sin ella. Todo esto lo sabe de las cartas. Ella conoce a Marianne y habló con ella como una mujer adulta. Él vino para decir adiós en el quinto año",¹⁴ con que llegaríamos al año de 1963, año que parece corroborarse por un testimonio vivo: la señora Marianne Frenk Westheim me comentó, en una conversación privada, que ella y su esposo Paul Westheim, el historiador de arte y autor del libro sobre el arte precolombino de México, acompañaron a Frisch y a su joven compañera al Museo Nacional de Antropología e Historia, y en la noche los recibieron en su casa. Dado que Paul Westheim falleció el 22 de diciembre de 1963, el viaje de Frisch y presumiblemente de Marianne Oellers ha de situarse en una fecha próxima anterior. Pero no se trata de husmear en la vida íntima de Max Frisch. Lo que nos interesa es averiguar qué impresión le causó México y cómo se plasmó ésta en su obra.

Mucho antes de conocer el país y su gente, les tiene simpatía y cariño. En Bratislava, donde participa en 1948 en el Congreso Mundial de los Intelectuales por la Paz, encuentra, en una recepción, a un mexicano:

El joven pintor mexicano que llegó del otro lado del mar con una chamarra, se compró para esta noche una camisa europea. No se le escapa que de noche se usa más bien camisa blanca y, además, corbata; pero la camisa verde chillón va de maravilla con su cara azteca color de barro. Lamentablemente no tenemos lengua en común. Cada vez que nos vemos, hace guiños con ojos radiantes, callado, fraternal hacia todos. Su cara tiene algo de cándido, grandioso, algo inagotado, una confianza desenfadada. No me canso de mirarlo, sentado ahí, con su chamarra abierta, con su camisa verde chillón, callado y sonriente, conforme, siempre contento —¿de qué?¹⁵

Si bien en sus apuntes sobre el Congreso Frisch demuestra una actitud muy crítica ante los intelectuales representantes de los países reinantes del mundo, destaca, en cambio, el aplauso entusiasta con el que se acogen "a todos los otros nombres, los eslavos, los argentinos, los mexicanos, los españoles".¹⁶ Como puntualiza Günther Bicknese: "la simpatía de Frisch por los pueblos de color (y otros desfavorecidos) no emana tan sólo de su pensamiento humanitario, sino también de su

¹⁴ M. FRISCH, *Montauk*, p. 152.

¹⁵ *Ibid.*, p. 226.

¹⁶ *Ibid.*, p. 231.

admiración por la sinceridad de esta gente, por la autenticidad de su forma de vivir".¹⁷ O como dijera Frisch mismo:

De hecho fueron los de color quienes, mientras estuve en la sala, hablaron mejor; no sólo el mejor francés, el mejor inglés, como encontré mi perito acompañante, sino mejor en el sentido de que siempre dijeron algo vivo, real. Atestiguar la injusticia que sufren sus razas, y que está en contradicción con la gran habladería sobre libertad y derechos humanos, es una tarea intangiblemente decorosa; tal vez ellos eran los únicos que no querían decir otra cosa que la que decían; hombres, no jugadores de ajedrez políticos.¹⁸

A los cuarenta años, Max Frisch tiene la primera oportunidad de conocer México. Como se desprende de su diario, había preparado el viaje con lecturas y, al parecer, con estudios del idioma español. Si la biblioteca de Stiller tiene algo que ver con la de su autor, Frisch podría haber leído las *Meditaciones sudamericanas* del Conde Keyserling, *Don Quijote*, los primeros poemas de García Lorca —éstos en español— y el relato de D. H. Lawrence *La mujer que se fue a caballo*. En su diario mexicano menciona que la literatura sobre México es inagotable, y cita a los siguientes autores modernos, quienes describen el fenómeno mexicano desde credos muy distintos:

1. D. H. Lawrence, el visionario, con sus relatos de "La serpiente emplumada" y "La mujer que se fue a caballo", al igual que con su diario "Mañanitas en México".
2. Egon Kisch, el comunista, con sus reportajes.
3. Graham Greene, el católico militante, con su diario "Caminos sin ley".¹⁹

Frisch se acuerda de una película documental de Eisenstein sobre el Día de Muertos en México, una obra maestra que había visto años atrás.

Otra fuente de información la constituyen las cartas de Hernán Cortés a Carlos V: "una emocionante lectura que uno interrumpe tan sólo para tomar aliento".²⁰ Conoce las denuncias de fray Bartolomé de

¹⁷ Günther BICKNESE, "Zur Rolle Amerikas in Max Frisch Homo Faber", en Alexander RITTER, comp., *Deutschlands literarisches Amerikabild*. Hildesheim/Nueva York, Olms, 1977, pp. 525-537.

¹⁸ M. FRISCH, *Montauk*, p. 231 y ss.

¹⁹ M. FRISCH, "Orchideen und Aasgeier...", en *op. cit.*, p. 219.

²⁰ M. FRISCH, *Montauk*, p. 197.

las Casas. Lee, además, "Prescott, el clásico libro sobre la conquista de México".²¹ Y cita el testimonio dejado por Durero al contemplar las primeras piezas del "botín", en Bruselas, en agosto de 1520: "estas cosas son tan exquisitas, y en mi vida he visto nada que hubiera deleitado tanto mi corazón, porque vi ahí un arte maravilloso y me asombró el ingenio sutil de los hombres en países lejanos".²²

Casi la mitad del diario mexicano está dedicada a la historia de la Conquista. Frisch se representa a los protagonistas hasta creer verlos en persona: Cortés, huésped en casa de Moctezuma, Cortés aventurero, cruzado, brillante orador, Cortés artero. Se asombra de Moctezuma porque no se rinde ante las dieciséis ballestas por miedo, como subraya, sino ante la propia sugestión de que éste es el destino. "Al ver en Moctezuma a un hombre acobardado, abúlico, nos perdemos de lo más conmovedor de la historia universal, de la tragedia que aún sobrevive a la historia —hoy ocurre la tragedia de la Europa espiritual".²³

La imagen del México noble, del mexicano radiante, cordial y auténtico, ¿se conservará en el contacto físico con el país?

Al parecer, la impresión que prevalece sobre todas las demás es la de extrañeza. De vuelta en Zúrich, pregunta: "¿cuáles son las primeras impresiones del que, durante un año, ha vivido la experiencia de América y del aún mucho más extraño México, cuando regresa?"²⁴ Frisch entra a México con los ojos abiertos, dispuesto a no caer en prejuicios estereotipados. Le resta relevancia a las primerísimas ocurrencias: "Puede ser casualidad el que el primer pan comprado en México esté rebosante de gusanos, asimismo las hormigas muertas en la mermelada, y no me atañe que el mesero en el ferrocarril sea un tramposo. Me llena de alegría y felicidad de que finalmente estamos en México".²⁵ Sin embargo, esta felicidad se convierte en una sensación ambigua: "Ahora ya llevamos dos semanas esforzándonos por lograr este entusiasmo, con el que otras personas suelen hablar de México... ¿A qué se debe?"²⁶ Frisch destaca lo pintoresco que le llama la atención, pero observa con azoro cómo irrumpen, en el bello cuadro, las alimañas, la enfermedad, la

²¹ *Ibid.*, p. 208.

²² *Idem.*

²³ *Ibid.*, p. 206.

²⁴ M. FRISCH, "Cum grano salis. Eine kleine Glosse zur schweizerischen Architektur", en *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge 1949-1956*, t. III.1. Fráncfort del Main, Suhrkamp, 1976, pp. 230-242.

²⁵ *Ibid.*, p. 196.

²⁶ *Ibid.*, p. 199.

podredumbre, el hedor, los cadáveres. "Orquídeas y zopilotes": para Frisch los dos polos de su imagen de México.

Descubre que le gusta el desierto: "amo el desierto, su grandiosa soledad, sus colores florecientes, donde no florea nada más".²⁷ Pero le choca el trópico del que, apenas visto, huye con pánico. No aguanta "el trópico con su sol húmedo, con su aire mucoso, con su hiperfertilidad, su pegajoso silencio lleno de mortales parásitos".²⁸ Para reponerse del susto, toma el autobús, llega a Taxco y cree entender, por primera vez, de dónde llegan las ideas románticas que tiene de México, pese a todos los autores que lo pintan de otra manera.²⁹ Se siente relajado, a gusto en esta arquitectura española: "En efecto, llegando desde Estados Unidos, se siente uno agradecido por cualquier estilo, cualquier fisonomía histórica. Por cierto, aquí vivió el barón Von Humboldt, una casa inolvidable; Europa manda saludos, desde su lado positivo".³⁰

Describe con ternura y emoción a la gente que se pasea en las chinampas de Xochimilco, "un pueblo de flores y guitarras, un México como el que muestra la bella Dolores del Río en la pantalla";³¹ los ejemplos sobresalientes de arquitectura progresista;³² a Diego Rivera, "el genio de México",³³ parado en el andamio para pintar los murales del Palacio Nacional; el encuentro nocturno de vivos y muertos en la isla de Janitzio; la erupción del Parícutín, cual fuegos pirotécnicos que clausuran el viaje: "En el alma, cuyo lenguaje hemos sepultado bajo escombros, surge un júbilo que sólo podría distenderse en el baile, en el más indómito de los bailes; un júbilo lleno de gratitud y soberbia, un exceso de espanto y encanto, tal como ha de haber llenado a los hombres incomprensibles que sacrificaron su propio corazón".³⁴ Pero, al mismo tiempo, no puede apartar la vista del niño desnudo sentado en medio de la inmundicia, de los ciegos y jorobados, del maltrato de animales y niños, de la corrupción:

Sobre muros y pancartas se lee el nombre del próximo presidente:
[Ruiz] Cortínez, con el lema: "Seis años de honradez". No he hallado

²⁷ *Ibid.*, p. 196.

²⁸ *Ibid.*, p. 204.

²⁹ *Ibid.*, p. 203.

³⁰ *Idem.*

³¹ *Ibid.*, p. 212.

³² *Ibid.*, p. 201.

³³ *Ibid.*, p. 218.

³⁴ *Ibid.*, p. 221.

todavía a ningún ciudadano que creyera seriamente que este lema se haga realidad. Se ríen con ironía. De todos modos, como dicen, no tiene ninguna importancia a quién elijan, pues el resultado ya es un hecho; ya ni se contarán los votos, sino que se promulgará el resultado decidido por los poderosos. Y el otro candidato, que está pegado en los muros y pronuncia discursos, sabe desde hoy cómo se le compensará por toda la farsa, seguramente no del todo mal: acaso una hacienda.³⁵

Un juicio de Frisch que sorprende, choca, porque suena a un perjudicial cliché del siglo pasado: “dicen que hay matrimonios, nefastos, donde cada parte sólo pierde todos los beneficios que tenía, y ambos pueden recibir del otro sólo lo malo —el de los indios y españoles me parece un matrimonio así”.³⁶ Quién sabe si hubiera preferido suprimir este párrafo después. En todo caso, no es típico del álbum. Normalmente, cuando Frisch apunta un cliché, lo documenta con una observación cuidadosa. Describe escenas para fundamentar su impresión de que los indios son bellos, pero apáticos, indiferentes a todo. Pinta con admiración los cuadros de la cena para los muertos. Defiende lo visto como algo propio, que no es lícito analizar con categorías tomadas del mundo occidental:

De vez en vez el perdido repique de una campana. Nadie llora, se habla sólo lo necesario, pero no con esa voz apagada que se oye en nuestros cementerios; aquí no se trata de ambiente. El silencio, al que se unen los niños, sentados hora tras hora mirando las velas o la noche, es otra cosa, no es devoción, ni intimidad en nuestro sentido, ni en el malo ni en el buen sentido. Es sencillamente silencio. Ante el hecho de la vida y de la muerte no hay nada que decir... Y luego, otra vez, emana un fuerte olor: las mujeres deshojan flores amarillas que esparcen hacia los muertos, un quehacer, como por ejemplo preparar la verdura, no con descuido, pero sin ademanes superfluos, sin insistencia, sin fingir un ambiente, sin expresión teatral de que tuviera una intención simbólica. No tiene ninguna intención, sólo se hace.³⁷

Frisch cree reconocer aquí lo auténtico, lo inmediato, que para él tiene un efecto cautivante. Lo único que le molesta son los turistas que se mueven en el camposanto sin ningún pudor. Pero advierte en seguida: “¿Dónde está la diferencia entre ellos y nosotros? Nos sentamos aparte,

³⁵ *Ibid.*, p. 218.

³⁶ *Ibid.*, p. 208.

³⁷ *Ibid.*, p. 216.

eso sí, con más recato, pero también nosotros curioseamos entre los hombres que viven todavía en las grandes usanzas, que aún tienen en la sangre, lo que para nosotros se ha hecho papel, o sea la cultura".³⁸

En el avión de regreso saca sus conclusiones:

Se sabe que no es posible comprender un país en pocas semanas. La primera impresión —y más no quieren reflejar estos apuntes— siempre será muy insuficiente, casual en sus acentos, incluso refutable en algunos hechos relatados; sin embargo, no tiene que ser necesariamente equivocada: la primera impresión no es ilícita, siempre y cuando no se vuelva definitiva. Y yo creo que México no soltará a nadie que, por una vez, haya estado en contacto con él, le perseguirá a uno como una tragedia, una contradicción insoluble; orquídeas y zopilotes, paraíso e infierno, encantador y nauseabundo, grandioso y atroz —uno jamás lo entenderá, sólo podrá profundizar en el no entendimiento que se abre desde el primer encuentro.³⁹

Fiel al mandamiento "¡No te harás imagen alguna!", el viajero suizo Max Frisch trata de ser un observador honesto, trata de evitar tanto el engaño de las idealizaciones como los estereotipos negativos, por lo que no puede sino expresar la contradicción de sus sentimientos. ¿Qué es lo que se plasmará de estas impresiones en la narrativa de Max Frisch?

Las huellas de México las encontramos en dos novelas: en *Hom faber*, de 1957, y antes en *Stiller*, escrita a continuación de su estancia en el continente americano, desde abril de 1951 hasta mayo de 1952. Frisch se había hecho un nombre como dramaturgo, razón por la cual obtuvo el *Rockefeller Grant for Drama*. Pero en lugar de aprovecharla para escribir una obra teatral, como él mismo explica en una entrevista: "Había escrito una novela que fracasó. Debido a mi origen pequeño burgués tenía mala conciencia hacia el señor Rockefeller. Estuve ahí por un año y no había logrado nada".⁴⁰ Para calmar su conciencia, escribe, en seis semanas, la bella pieza *Don Juan o el amor por la geometría*. Luego vuelve a la novelística. Y ahora, entre 1953 y 1954, logra superar la crisis al encontrar una nueva perspectiva de la narración. Ante la imposibilidad de describir la realidad, Frisch crea a Stiller, quien regresa a Suiza, procedente de México, con pasaporte estadounidense, bajo el nombre de Mr. Sam White, y quien afirma frente a aduaneros,

³⁸ *Ibid.*, p. 216.

³⁹ *Ibid.*, p. 221.

⁴⁰ V. HAGE, *op. cit.*, p. 5.

comisarios, abogados y su propia mujer: "Yo no soy Stiller".⁴¹ Esta simple y genial idea de presentar a un hombre que no quiere ser él, le permite a Frisch crear una emocionante alegoría de la identidad humana, al mismo tiempo que da lugar a un despliegue de identidades imaginadas o jugadas, llenas de colorido, variedad y aventuras sabrosas.

Una vez encontrada esta perspectiva, la redacción progresa con rapidez. Comenta Frisch a Hage en retrospectiva:

Era una escritura arrojada, acelerada. Me sentía presionado a expresarme en aquel entonces: la disolución de la profesión de arquitecto, del matrimonio. La novela escrita en Nueva York ayudó en parte. Afortunadamente no la había tirado sin más. Ahí tenía material. Los cuentos de América y todas las patrañas que cuenta Stiller en la prisión, esto ya estaba escrito. Sólo tenía otras funciones.⁴²

De hecho, si cotejamos las páginas mexicanas de *Stiller* con el álbum de viaje *Orquídeas y zopilotes*, observamos que muchas son casi idénticas.⁴³ Las descripciones del desierto de Chihuahua, de Xochimilco, del mercado de Amecameca, del Paricutín, de Janitzio, las pasó del álbum a la novela. Los únicos cambios consisten en sustituir una palabra por otra más rebuscada, agregar un topónimo, suprimir una mención demasiado personal, agregar unas frases de acuerdo con el curso de la narración. Así, por ejemplo, el señor White, *alias* Stiller, toma el papel del indio Dionisio Pulido, en cuya milpa empieza la erupción del Paricutín, el 20 de febrero de 1943 (probablemente Frisch haya leído el reportaje de Kisch), y lo convierte en episodio novelesco para responder a la pregunta de su abogado de si ha estado en México:

Le describo mi trabajo en la plantación de tabaco de Uruapan. [...] Una vez, nunca se me olvidará, seguía yo ahí, acucillado, pasando de planta en planta, un sombrero mexicano en la cabeza, sin ver a los otros peones. En vano esperaba el silbatazo del capataz. A pesar de mi situación económica ya no aguantaba el calor, con o sin jornal. Cada vez olía más a sulfuro. De repente grité de pánico. De la tierra gris, atrás de mí, brotó una nubecita de humo amarillento. En vano llamé a los otros peones, indios en su mayor parte: ya habían huido. Mis pies

⁴¹ M. FRISCH, *Stiller*, p. 9.

⁴² V. HAGE, *op. cit.*, p. 68.

⁴³ Lo mismo lo observaron también W. SCHMITZ, *op. cit.*, p. 30, y K. MÖLLER-SALGET, *op. cit.*, p. 17.

tampoco aguantaban más este calor, y eché a correr, pero ¿a dónde?
Por todas partes humeaba tal como una reunión de señores fumando
puros.⁴⁴

Al relato de las erupciones, tomado literalmente del diario, agrega unas cuantas fórmulas para darle el carácter de diálogo: "Y si usted alguna vez llega a México, querido doctor, vaya a ver este Parícutín, las carreteras son pésimas, pero vale la pena, sobre todo de noche [...] Son unos juegos pirotécnicos de primera, créame. [...] Tendría que ver eso".⁴⁵ Y obviamente omite la observación final del diario: "En lugar de ello [distenderse en el baile, en el más indómito de los bailes] nos encendemos un cigarro",⁴⁶ porque este gesto resignado del intelectual europeo no va con el papel que representa Stiller ante su abogado.

Una parte de los recuerdos mexicanos son para Stiller/White una forma de entretener a su abogado, quien no demuestra mucho interés:

Mi defensor ni siquiera me quiere creer que México es más bello que Suiza. Tan pronto como empiezo, se pone nervioso: "¿Qué tiene que ver esto con nuestro asunto?" No le interesa a mi defensor cómo se le arranca el diente venenoso a la cobra [*sic*], para poder usarlo en el famoso baile de los indios. Aún menos, cómo los indios toman la muerte. Tampoco, quién ordenó el asesinato de los revolucionarios mexicanos. Y pone en duda el que el cielo mexicano pertenezca a los zopilotes, mientras las riquezas del subsuelo pertenecen a los estadounidenses. De veras no es fácil entretener a este señor una hora diaria.⁴⁷

Consecuentemente, estos episodios, al igual que los demás cuentos americanos, mezclan elementos folclóricos, aventuras, chismes, ironía y suspenso.

Por otra parte, México cobra un papel especial en los recuerdos de Stiller, detenido en prisión preventiva, obligado a escribir la verdad de su vida: "Sentado en mi celda miro la pared y veo el desierto. Por ejemplo, el desierto de Chihuahua".⁴⁸ Y sigue la descripción de lo visto y vivido por Frisch, quien en este caso es igual a Stiller. Porque ambos experimentaban a Suiza angosta como una celda, y a México ancho y

⁴⁴ M. FRISCH, *Stiller*, p. 53.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 55.

⁴⁶ M. FRISCH, "Orchideen und Aasgeier...", en *op. cit.*, p. 221.

⁴⁷ M. FRISCH, *Stiller*, p. 41.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 29.

libre. De la misma manera evoca Xochimilco, México-Tenochtitlan, Amecameca, sirviéndose de sus apuntes y guardando así la frescura de lo vivido. A diferencia de todas las demás escenas que aparecen al principio de la novela, o sea en el primer cuaderno de los apuntes del detenido, el recuerdo del Día de Muertos en Janitzio se encuentra en el séptimo y último cuaderno,⁴⁹ pocas páginas antes de la visita a la tumba de su madre, y adquiere así una función especial, porque Stiller ha dejado atrás las fábulas para adentrarse en la esencia de la existencia, de la vida y de la muerte, hasta que al final acepta el juicio del tribunal y su destino de pasar por el hombre llamado Stiller, esposo de Julika.

Parece que las visiones de México, que Stiller recuerda para sí mismo, representan, como ya lo destacó María Esther Mangariello en 1972, el testimonio de una vida auténtica, no cuestionada, en oposición a su propia existencia que no ha logrado elegir, aceptar e imponer a sus prójimos.

Mario Vargas Llosa, en su prólogo a *No soy Stiller*, elogia las páginas mexicanas de la novela:

Son evocaciones impregnadas de cierta melancolía y que, a menudo, alcanzan un alto nivel artístico, como la hermosa descripción de los jardines de Xochimilco, o la del mercado de Amecameca y la del día de los muertos en Janitzio, y una amenidad muy pintoresca, como el relato de la súbita aparición de un volcán en la hacienda tabacalera de Paricutín donde Stiller —su fantasma, más bien— trabajaba como bracero.⁵⁰

A diferencia de Vargas Llosa, Héctor Sánchez, editor de la antología *México nueve veces contado, por narradores extranjeros*, está muy indignado. En su prólogo presenta al “alemán” Frisch con despecho:

Y si al turismo se le pueden achacar tantos vicios, al turismo literario que también usa la cámara fotográfica, si que se le puede reprochar su falta de seriedad, de talento, de responsabilidad. No es cuestión de irse hasta Xochimilco o hasta las ciudades de Teotihuacán para suponer que se tiene a México en el puño de la mano. ¿Qué es eso de que Xochimilco es la Venecia de América? Venecia está allá, acá es otra

⁴⁹ *Ibid.*, p. 378.

⁵⁰ Mario VARGAS LLOSA, “¿Es posible ser suizo?”, en M. FRISCH, *No soy Stiller*. Selec. y com. de M. V. L. Barcelona, Círculo de Lectores, 1988 (Biblioteca de la Plata), p. 12. (Dicho sea de paso, en la región del Paricutín no se cultiva el tabaco.)

cosa. Creo que éstos son fenómenos de la publicidad de empresas aéreas. Pero no hay derecho, en todo caso. [...] En consecuencia no puedo afirmar que la novela *No soy Stiller* del alemán Max Frisch, en lo que hace relación a México, haya logrado interiorizar válidamente y con audacia los contornos de su realidad. Es Frisch un escritor viajero que se deja subordinar demasiado por lo pintoresco, y que por supuesto, conociendo muy bien ciertos gustos europeos, sabe especular convenientemente con los horrores externos de la tragedia, sin cuidarse de medir o pesar las posibles causas que los engendraron. No basta una sola mirada en derredor para asistir al ritual. Hay que situarse en perspectiva y desde muchos ángulos. Hay que sobrepasar la inmediatez con muchos músculos, muchos pulmones, y mucho corazón.⁵¹

Sánchez pasa por alto la función retórica de las páginas mexicanas en el *Stiller*. Tampoco toma nota de las punzantes embestidas dirigidas contra Suiza, como por ejemplo, las continuas invectivas contra la pedante rectitud de los suizos, como la diatriba contra el baño semanal en grotesco contraste con la maniática preocupación por el aseo general.⁵² Habría que agregar que las anécdotas más novelescas, las que Stiller cuenta al gusto de su guardián de celda, no se ubican en México, sino en Jamaica, en Estados Unidos, a lo sumo en la frontera del río Grande. Obviamente la compenetración de Frisch con México no es tan intensa como la de un Laszlo Passuth, de un John Reed, de un Malcolm Lowry, sobre las que también se pudiera discutir detenidamente. Es interesante observar que el lector mexicano, por lo tanto, le niega no sólo la seriedad, sino además el talento.

Las imágenes de México en *Homo faber* no parecen, son estereotipadas. También reflejan las experiencias del viajero Frisch, mas sin el juego con la ambivalencia, sin la variedad de historias que se pone el cuentista a modo de disfraces. El protagonista Walter Faber, el *homo faber*, o sea el hombre técnico, que escribe un informe lo más técnico y exacto posible sobre los hechos que le han sucedido y para los que no encuentra explicación técnica alguna, no puede expresarse sino en clichés, en expresiones fijas, no tiene otra mirada al mundo que la estereotipada. Mientras que *Stiller* le permitía a Frisch desdoblar todo un abanico de estilos, de maneras de narrar, *Homo faber* impresiona por la terca uniformidad de su relato. Es verdad que ante los trágicos sucesos que le

⁵¹ Héctor SÁNCHEZ, *México nueve veces contado por narradores extranjeros*. México, SEP, 1974 (SEP-setentas), p. 20.

⁵² M. FRISCH, *Stiller*, p. 38.

prepara la vida, cambia Walter Faber en ciertas actitudes. Reconoce con resentimiento cómo se dejó amoldar por el *american way of life*, descubre la belleza de los cubanos, las delicias de la vida habanera. Con todo, tanto la violenta crítica de la civilización estadounidense como el maravillado entusiasmo ante la vida exótica permanecen encerrados en los prejuicios de los europeos. Por lo tanto se da a entender el estilo estereotipado como recurso para delatar la incapacidad del hombre técnico de recobrar un papel verdaderamente humano.

Dentro de este marco hay que interpretar los apuntes sobre México: "Tampico, la ciudad más sucia del mundo", el hedor y podredumbre de Campeche, las cucarachas de un dedo de largo en la regadera del hotel, los zopilotes tirando de los intestinos de perros, burros, caballos muertos a orillas de la carretera, la sudorosa abulia en las hamacas de Palenque paliada por la excelente cerveza yucateca, la indolencia demasiado dulce, pacífica, infantil de los indios: "un pueblo mujeril, inquietante, pero inofensivo".⁵³ El que tomara las páginas sobre México al pie de la letra, como si fueran aserciones serias de Frisch, encontraría chocante la imagen tan negativa que reflejan. No cabe duda de que por lo menos algunas de las sensaciones relatadas por Walter Faber las ha de haber experimentado también su creador, el viajero Frisch; y tal vez hasta se haya divertido de poder expresarlas sin ambages. No obstante, es obvio que Frisch no se limitaría nunca a una visión tan excluyente, tan primitiva. Günther Bicknese, en su ya citado ensayo sobre la imagen de América en *Homo Faber*, cree reconocer que Frisch se involucra en las violentas diatribas contra América: "Si el escritor renuncia aquí a su acostumbrada moderación, esto revela una extraordinaria participación. Aquí no habla sólo el protagonista, sino también el autor".⁵⁴ En contraposición a Bicknese, se puede argüir que justamente gracias al distanciamiento Frisch logra causar una impresión tan fuerte. El *Homo faber* se puede leer enteramente, sin jamás equiparar al autor con el narrador. Y es entonces cuando el mensaje cobra mayor énfasis, porque revela el callejón sin salida en el que camina el hombre técnico del Primer Mundo.

En su ensayo "Nuestra arrogancia frente a América",⁵⁵ Frisch había dejado bien claro que se propone superar los prejuicios estériles que sólo

⁵³ M. FRISCH, *Homo faber*, p.46.

⁵⁴ G. BICKNESE, *op. cit.*, p. 531.

⁵⁵ M. FRISCH, "Unsere Arroganz gegenüber Amerika", en *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*, t. III.1. Fráncfort del Main, Suhrkamp, 1976, pp. 222-229.

vedan el paso a un entendimiento de las culturas. Y Frisch ha sostenido de veras un diálogo crítico pero fructífero con Estados Unidos. En lo que respecta a México, los contactos ya se hicieron escasos. Cabe volver al presumible viaje, en 1963. En *Montauk* da una de su famosas descripciones paisajísticas, esta vez de Monte Albán. Menciona el juego de pelota y observa que el ganador, distinguido a través de la victoria, es sacrificado a los dioses: "Así, por lo menos instruye el pequeño libro que tengo a la mano. Esto asusta, convence; otras cosas fascinan, sin asustar", por ejemplo, que los mayas ("si es cierto lo que dice el libro") cada cuando destruían toda la loza, que abandonaban sus templos para renovarse en la jungla (Yucatán, Guatemala)... "Pero tal vez ni sea cierto lo que me fascina".⁵⁶ Monte Albán y la renovación de los mayas son las impresiones que se fijan como memorables en el pensamiento de Frisch, que afloran en conversaciones, como por ejemplo a mediados de los años setentas con Heinz Ludwig Arnold:

Se sabe de los pueblos indios, los mayas, aztecas, zapotecas que se asentaron, por ejemplo los mayas, y que erigieron sus lugares sagrados, sus templos; y después de algún tiempo, sin que los lugares fueran inhabitables por la guerra, sin que la tierra se hubiera vuelto árida, siguiendo la orden de los sacerdotes, o sea la orden de Dios, se fueron a la jungla, hasta otro sitio, ninguna migración, tan sólo unas cien millas, y empezaron de nuevo. Cambiemos, pues, la palabra huida por la palabra positiva de regeneración. Como también hubo los que cada cincuenta años, o sea cada generación y media, tenían que destruir toda la loza, apagar todos los fuegos para volver a buscar el fuego nuevo en la ciudad de los templos. Es esto lo positivo que no pudiera llamarse huida: es destrucción en aras de la reconstrucción-regeneración.⁵⁷

Monte Albán es evocado —a menudo junto con el Acrocorinto— en discursos y conversaciones como ejemplo de lugares que lo impresionaron fuertemente allende el ámbito familiar. Ante Philippe Pilliod, en las conversaciones grabadas por la televisión alemana, en 1987, menciona expresamente que estuvo dos veces en Monte Albán, lo que pudiera corroborar la hipótesis de los tres viajes a México. Pero México es lo ajeno, lo otro, sobre cuyo fondo se perfila más claramente lo propio. Y lo propio es ser europeo: "Ser europeo, expresión muy borrosa. Pero si

⁵⁶ M. FRISCH, *Montauk*, p. 104.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 49.

que quiero decir algo con ella. Naturalmente en Italia me siento como en casa, en Francia, en Alemania mucho, de otra manera que en México".⁵⁸

Frisch, más que nada, es suizo, y uno de los suizos que riñen con su patria, que luchan por renovarla, regenerarla, mejorarla, a tal grado que Mario Vargas Llosa pregunta:

¿Es tan terrible ser suizo? Leyendo a algunos autores contemporáneos de ese país se diría que no hay pesadilla más siniestra que la civilización. Ser prósperos, bien educados y libres resulta, por lo visto, de un aburrimiento mortal. El precio que se paga por gozar de semejantes privilegios es la monotonía de la existencia, un conformismo endémico, la merma de la fantasía, la extinción de la aventura y una formalización de las emociones y los sentimientos que reduce las relaciones entre los seres humanos a gestos y palabras rituales carentes de sustancia.⁵⁹

Si revisamos lo que Frisch ha escrito sobre México, llama la atención una extraña ausencia de los mexicanos en cuanto que interlocutores. Frisch sabía comunicarse en un español básico, como lo prueban algunas menciones en el álbum de viaje.⁶⁰ Sin embargo, cabe sospechar que Frisch no ha hablado mucho con los mexicanos, no ha leído a los mexicanos. Contempla a la gente igual que los paisajes, los edificios, las plantas. La comunicación con los seres humanos parece realizarse por conducto de los ojos: la inolvidable mazurca bailada por una polaca y un mexicano,⁶¹ y aquel pintor con su camisa verde chillón en Bratislava, y en México mismo las campesinas que venden ollas de barro, las familias que se pasean en las chinampas de Xochimilco, el anciano que arroja una piedra contra un caballo, Diego Rivera pintando, las mujeres y los niños en el camposanto de Janitzio. Todos pasan revista como imágenes que asustan o elevan al espectador. Aparte de brevísimos intercambios, no menciona ningún diálogo con mexicanos. No sabemos si tiene amigos, colegas, conocidos mexicanos con los que intercambiaría ideas, cartas. Esta "autenticidad" que tanto lo había fascinado desde lejos, ¿la habrá buscado entre los mexicanos?, ¿habrá intentado aprender de ellos?, ¿habrá verificado siquiera si existe tal como la había pensado?

Cuando Frisch habla de otros lugares, fenómenos ajenos, muchas veces es para contrastarlos con Suiza, con desperfectos de su patria que

⁵⁸ H. L. ARNOLD, *op. cit.*, p. 59.

⁵⁹ Mario VARGAS LLOSA, *op. cit.*, p. 7.

⁶⁰ M. FRISCH, "Orchideen und Aasgeier", en *op. cit.*, pp. 202-203.

⁶¹ M. FRISCH, *Tagebuch*, p. 223.

quiere atacar. Alaba la arquitectura mexicana para criticar la falta de libertad y creatividad del urbanismo suizo. Cuando en 1957 publica su artículo sobre la oportunidad desaprovechada de la Ciudad Universitaria de México, tal parece que hace patente su descontento para que sus paisanos no crean que encuentra positivo todo lo ajeno y desprecia lo propio.

Desafortunadamente, en el archivo Max Frisch no se encontraron bosquejos, diarios o correspondencia susceptibles de arrojar más luz sobre nuestra cuestión. Habrá que esperar si con el tiempo salen datos nuevos que permitan aclarar las incógnitas. Hasta ahora no hay indicios que permitirían concluir que su imagen de México se haya profundizado, ni que “el no entendimiento que se abre desde el primer encuentro” haya cambiado, según había puntualizado en sus reflexiones sobre el primer viaje. Hasta donde el material disponible permite sacar conclusiones, la imagen que Frisch tiene de México permanece inconclusa, no fijada en un cliché estéril, pero sin intento visible de querer salir de la primera contradicción de sensaciones: repulsión y atracción —orquídeas y zopilotes.

Traducción y censura: algunas notas

Flora BOTTON-BURLÁ

Universidad Nacional Autónoma de México

Generalmente, cuando hablamos de problemas de traducción, nos referimos en primer lugar a fenómenos que son sobre todo de tipo lingüístico. Pero es bien sabido que en asuntos de traducción, al igual que en otras cuestiones literarias en general, intervienen elementos de muchos otros tipos, entre los que ocupan un lugar no poco importante los que se podrían llamar “culturales”.

Una de estas cuestiones culturales es la de la censura. Cuando se habla de censura, se entiende generalmente el derecho que se adjudican o se han adjudicado los gobiernos de ejercer una vigilancia sobre las publicaciones de todo tipo. Sin embargo, hay múltiples ocasiones en que la censura, a la que Benjamin Constant llamó “insolente violación de nuestros derechos, sujeción de la parte ilustrada de la nación a su parte estúpida y vil, gobierno de los mudos”,¹ no necesita de la autoridad pública para ejercerse.

Uno de estos casos se da en la traducción. Aunque la mayoría de los traductores tiene un gran respeto por su trabajo (o por lo menos eso queremos creer), muchas veces nos encontramos con que el traductor, de manera nada inconsciente, sino todo lo contrario, ha aportado modificaciones al texto fuente —y modificaciones que a veces pueden ser muy importantes— en aras de un código extralingüístico que, en ese momento, tiene la primacía sobre la fidelidad debida al texto que se traduce. Intervienen así, aparte de las consideraciones lingüísticas, argumentos de tipo ideológico, que igualmente pueden ser políticos que morales, o de cualquier otra clase. El traductor, pues, interviene —fuera del código estrictamente lingüístico— para hacer transformaciones (o buscar equivalencias) que se inscriben en el código cultural.

Quiero ocuparme aquí de uno de estos casos de modificación, o más bien dicho, de censura ejercida por un traductor (que por lo demás, a no

¹ *Apud Encyclopaedia Universalis*. Paris, 1983, t. 4, p. 486, s.v. ‘censure’.

ser por este pequeño "detalle", es una persona cuidadosa y consciente). En 1880, Juan Valera publica en España (Madrid o Sevilla, según las fuentes) su traducción de una preciosa novelita griega del siglo II o III de nuestra era: *Dafnis y Cloe*, de Longo.² Las razones de Valera para emprender esta traducción son bien claras: en primer lugar, le gustan los clásicos, y cree que deberían ser mejor conocidos de lo que son. En segundo lugar, le parece que hay más posibilidades de que agrade "al vulgo" un texto en prosa que uno en verso. Los hexámetros antiguos no pasan bien al español, y esa puede ser una de las razones por las que no gustan. *Dafnis y Cloe*, en cambio, tiene la ventaja de estar escrita en prosa. Además, la novela es "un género más de moda hoy que nunca", y, en opinión de Valera, *Dafnis y Cloe* es "la mejor que se escribió en la antigüedad clásica".³

Esta novela, sigue diciendo Valera, "está traducida en casi todos o en todos los idiomas modernos", y es hora de que lo esté en español, en "una traducción fiel y hecha con alguna gracia".⁴ Además, encuentra que hay sobradas razones para que guste a los lectores modernos: es concisa, está escrita en un estilo sencillo, hay en ella una pintura viva de la naturaleza. Pero más que nada, evidentemente la razón principal es que a Valera le encanta *Dafnis y Cloe* (repite por lo menos tres veces que es "la mejor" de las novelas griegas).

Sin embargo, el texto tiene, para Valera, un gran defecto, que será preciso subsanar. Cito, de la "Introducción":

Una gran contra, fuerza es confesarlo, tiene, por cierto, *Dafnis y Cloe*: el realismo de sus escenas amorosas, la libertad, que raya en licencia, con que algunas están escritas; pero sirva de disculpa que lo que en *Dafnis y Cloe* pueda tildarse de licencioso no es en el fondo perverso, y si algo de esto último hay en el original, lo hemos cambiado o suprimido.⁵

Lo que llama poderosamente la atención en este pasaje es la tranquilidad con que el traductor habla de cambios o supresiones. Y éstos, por cierto, no son pocos, pues afectan a una buena parte del último libro, el IV.

² He podido encontrar dos ediciones diferentes de esta traducción de Valera, publicadas respectivamente en México (1940) y en Buenos Aires (1943); esta última es la que cito en el texto. Para los datos completos, véase la bibliografía.

³ Juan VALERA, "Introducción", en LONGO, *Dafnis y Cloe*, p. 5.

⁴ *Idem*.

⁵ *Ibid.*, p. 7. Los subrayados, en este caso y en los demás, son míos.

Valera aclara algo, pero no mucho, en la primera nota que pone a su traducción: "en nuestra traducción de los tres primeros libros hemos procurado ser tan fieles al original como es posible en una lengua moderna de Europa".⁶

Y su texto es, en efecto, fiel al original, con la salvedad de algunos detalles mínimos que no vale la pena comentar aquí. Pero las cosas no son tan sencillas. Volvamos a la nota:

En el cuarto libro nos hemos atrevido a hacer bastantes alteraciones: algo parecido a lo que llaman un arreglo. Esto no quita que muchos párrafos [*más de la mitad de dicho libro cuarto*] estén también traducidos por nosotros con la mayor exactitud. Sólo hemos variado unos lances originados por *cierta pasión repugnante para nuestras costumbres*, sustituyéndolos con otros fundados en *más naturales sentimientos*.⁷

Tanto circunloquio, tanto eufemismo no pueden dejar de ser misteriosos, y de despertar la curiosidad del más letárgico de los lectores. La honestidad fundamental, a pesar de todo, del traductor le resulta contraproducente. Imagino que no hay lector, por apático o desinteresado que sea, que no se pregunte de qué se trata, y cuál es esa "pasión repugnante para nuestras costumbres". El efecto es que el episodio de homosexualidad del libro IV pasa a tener una enorme importancia y quizás sea lo que más se recuerda de la traducción de don Juan Valera, que bien merecía mejor suerte, pues su texto es realmente delicioso y ha logrado reproducir con gran acierto el tono de la novela.

Valera se convierte, pues, de traductor en censor, y hace "lo que llaman un arreglo". A fin de poder ver en qué consiste, propongo comparar su traducción (que por cierto es la primera que se hace al español) con otra, mucho más reciente, obra de Lourdes Rojas Álvarez.⁸

⁶ *Ibid.*, p. 84.

⁷ *Idem.*

⁸ LONGO, *Pastorales de Dafnis y Cloe*. México, UNAM, 1981. Como elementos adicionales de comparación (puesto que mi manejo del griego, y sobre todo del griego clásico, es extremadamente limitado), uso tres traducciones al francés: la de Amyot, refundida por Courier, la de Dalmeida y la de Vieillefond (que, hasta donde yo sé, es la más reciente); por último, he consultado también la versión inglesa de Thornley, revisada y aumentada por Edmonds y publicada en la "Loeb Classical Library". Quede claro que mi análisis no es de los puntos finos de la traducción, para lo cual evidentemente es indispensable manejar el texto original, sino que se refiere tan sólo a la censura del contenido del texto y de sus valores, que es el tema de este trabajo.

En el libro IV de *Dafnis y Cloe* aparece un personaje, el parásito Gnatón, que se enamora perdidamente de Dafnis, el hermoso pastor. Veamos el texto de Lourdes Rojas:

Por su parte Gnatón, como hombre que sabía comer y beber hasta emborracharse y tener tratos íntimos después de la borrachera y, no siendo otra cosa que cachete y vientre y lo que está debajo del vientre, no vio superficialmente a Dafnis cuando llevaba los regalos, sino que siendo pederasta por naturaleza, y encontrando una hermosura como no había encontrado en la ciudad, resolvió procurarse a Dafnis y pensó que, como era cabrerizo, lo persuadiría fácilmente. Y habiendo decidido esto, no acompañó a Astilo a cazar, sino que, bajando a donde Dafnis pastoreaba, con el pretexto de las cabras, en verdad fue a ver a Dafnis. Y lisonjeándolo, ensalzó las cabras y le rogó que tocara en la siringa un son de cabrero, y le dijo que rápidamente lo iba a poner libre, pues lo podía todo.⁹

(IV, XI, 2-3)

Y ahora, la versión de Valera:

Gnatón, por el contrario, no hallaba placer sino en la comida y en beber hasta emborracharse: era como un sumidero, todo gula y todo lascivia y pereza. Así fue que no quiso ir a cazar con Astilo, y para entretener el tiempo, bajó hacia la playa, donde se encontró a Dafnis guardando su ganado. *Junto a Dafnis estaba Cloe, hermosa como nunca. La vio Gnatón, y quedó al punto prendado de ella. Pensó que en la ciudad no había visto jamás más linda moza. Dafnis, a quien apenas apuntaba el bozo, y que parecía más niño y más dulce aún de lo que era, no infundió el menor respeto al parásito. Y como la zagala era sencilla y humilde, juzgó fácil empresa deslumbrarla y lograrla.*¹⁰

Así pues, el amor homosexual se ha trocado, gracias a la magia del “arreglo”, en pasión heterosexual. El pederasta de Longo ha desaparecido por completo. Gnatón es ahora, “simplemente”, un libertino (y es obvio que ese libertinaje resulta, para Valera y para su época, mucho más aceptable que la “pasión repugnante”). Fuerza es reconocer que el traductor se esforzó en mantener ciertos temas que aparecen en el texto original, como la comparación campo/ciudad (o sea, del pastor/la pastora con sus posibles equivalentes en la ciudad). Pero los términos directos

⁹ Vers. de Lourdes ROJAS, *ed. cit.*, p. 67.

¹⁰ Vers. de J. VALERA, *ed. cit.*, p. 68.

que emplea Longo son sustituidos por eufemismos, o simplemente eliminados: el “cachete y vientre y lo que está debajo del vientre” se convierte en “gula, lascivia y pereza”. Se introduce además un tema nuevo: Dafnis no vale como posible *defensor* de Cloe, puesto que es muy joven y no inspira “el menor respeto”. La dulzura de Dafnis, sin embargo, sí aparece en el original, aunque un poco más adelante. Para aclarar esto, volvamos al texto de Lourdes Rojas:

Y como vio que era de carácter dulce, emboscándose de noche, cuando de regreso de la pastura llevaba sus cabras, corriendo hacia él lo besó primero, luego le pidió que se le ofreciera por detrás, tal como las cabras a los cabrios. Y como Dafnis comprendiera lentamente, y dijera que estaba bien que los machos montaran a las cabras, pero nunca alguien había visto a un macho montando a un macho, ni a un morueco un morueco en vez de a las ovejas; ni a gallos, gallos en vez de a gallinas, Gnatón estaba pronto a usar la violencia poniéndole las manos encima.¹¹

(IV, XII, 1-2)

Por razones obvias, este pasaje ha sido suprimido en el texto de Valera. Sigamos con la versión de Lourdes Rojas:

Entonces él [Dafnis], rechazando al borracho que apenas se estaba de pie, lo derribó al suelo, y como un cachorro se alejó corriendo y lo dejó tirado, necesitado de un hombre, no de un niño, para llevarlo de la mano. Y ya no se le acercaba para nada, sino que unas veces pastoreaba las cabras en una parte y otras en otra, huyendo de él, y tenía a Cloe bajo su cuidado. Ni Gnatón se esforzaba ya, reconociendo además que no sólo era hermoso sino también fuerte. Pero buscaba el momento oportuno para hablar sobre él a Astilo, y esperaba obtenerlo como regalo de parte del joven que quería concederle muchas y grandes cosas.¹²

(IV, XII, 3-4)

Si vemos ahora el texto de Valera y la seducción de Cloe, que no de Dafnis, leemos:

A este fin empezó por elogiar sus ovejas; luego la elogió a ella; luego trató de alejar a Dafnis y no pudo conseguirlo y, por último, movido

¹¹ Vers. de L. ROJAS, *ed. cit.*, p. 68.

¹² *Idem*.

de una pasión que a los más cuerdos roba la prudencia, tomó a Cloe entre sus brazos y la besó repetidas veces, aunque ella se resistía. Dafnis acudió a interponerse, y se interpuso entre ambos cuando Gnatón quería renovar los besos, haciendo poca cuenta de quien se le oponía, y creyéndole débil, o tan respetuoso que el respeto le ataría las manos. Por dicha, no fue así: Dafnis rechazó a Gnatón *con tremendo brío*, y como Gnatón, según su costumbre, estaba borracho y poco firme sobre sus piernas, dio consigo en el suelo cuan largo era, donde Dafnis [¿o Valera?], *ciego de cólera, le pateó a su sabor y con alguna saña*. Viendo después que el vencido y pateado no bullía, *Dafnis tuvo miedo de su proeza y echó a huir, seguido de Cloe, dejando el hato en abandono*.

Con la afrenta y el dolor se le disiparon a Gnatón los vapores del vino; calculó que era muy ridículo quejarse y contar lo que había ocurrido, y determinó callárselo; pero más empeñado que antes en conseguir su propósito, resolvió pedir a Astilo, que nada le negaba, que se llevase a Dafnis a la ciudad y quedase él luego algún tiempo en aquel campo, donde ya sin estorbo podría lograr a Cloe.¹³

Aquí, aparte del cambio básico, encontramos unos elementos añadidos que son de lo más curioso: resulta que Gnatón no hace caso de Dafnis como defensor porque cree que *el respeto le atará las manos*. Ese respeto, que sólo puedo atribuir a que Valera piense en diferencia de clase social, es algo que ciertamente no aparece, o no en esta forma, en la novela de Longo. Por otra parte, la cólera de Dafnis está tan fuera de su carácter que uno no puede evitar preguntarse quién es el que realmente propina la paliza a Gnatón: Dafnis, o el propio Valera, que expresa así su indignación, escudándose tras la figura del pastor. En Efecto, el comportamiento de Dafnis ha sido totalmente distinto: en otras ocasiones en que se ha presentado un rival para el amor de Cloe, la reacción de Dafnis es más bien de desesperación y llanto, no de ira. Las patadas, y sobre todo la saña con que se dan, no han sido características de Dafnis en ningún momento de la novela. Y el dejar solos a los animales que tiene a su cuidado es precisamente lo que Dafnis y Cloe *nunca* hacen. En cuanto a la resolución de Gnatón de no hacer el ridículo relatando el incidente, no puedo evitar pensar que ésta es una enmienda que a Valera *de todos modos* le hubiera gustado hacer en el texto, con o sin homosexualidad de por medio.

Hay otros "acomodos" en este pasaje, y valdría la pena examinar con detenimiento tan siquiera algunos de ellos. Sin embargo, en aras de la

¹³ Vers. de J. VALERA, *ed. cit.*, pp. 68-69.

brevedad, me limitaré a una última nota: cuando Gnatón (en el original, se entiende) le pide a Astilo que le dé a Dafnis para llevárselo consigo a la ciudad, el joven le pregunta burlonamente si no se avergüenza de amar a un burdo pastor, que seguramente apesta a cabra. Gnatón le contesta:

Y si estoy enamorado de un pastor, recuerda a los dioses. Boyero era Anquises, y Afrodita lo tuvo. Branco pastoreaba cabras, y Apolo lo amó; pastor era Ganimedes, y lo raptó el rey de todas las cosas. No desdeñemos a un niño a quien vimos que también las cabras obedecen como enamoradas. Y si aún dejan que se quede en la tierra tal belleza, demos gracias a las águilas de Zeus.¹⁴

(IV, XVII, 6-7)

Valera, obligado por su fábula, se ve forzado a modificar también los ejemplos mitológicos. Astilo le pregunta a Gnatón cómo puede “acostarse con una zagala que por fuerza había de oler pícaramente”, y éste responde:

En esto de amar a las pastoras y gente del campo, ¿qué hago yo más que imitar a las deidades? Vaquero fue Anquises, y Venus le tomó por querido. Pitis, amada de Pan y de Bóreas, y Maya misma, tan amada de Júpiter, ¿eran al cabo más que pastoras? No menospreciamos a Cloe porque lo es, sino demos las gracias a los dioses de que, enamorados de ella, no nos la roban y se la llevan al cielo.¹⁵

Sin duda es triste que la versión de don Juan Valera, a todas luces llena de cualidades en cuanto a su manejo de la lengua, a la fluidez y la elegancia con que rinde los matices de la novela griega, desmerezca en el último análisis por la imposición forzada de un sistema de valores diferente, que equivale a una falta de respeto grave por el texto original. Los lectores actuales nos vemos obligados —quizá a pesar nuestro— a dar también gracias a los dioses, pero por el hecho de que, según parece, los traductores contemporáneos trabajan con la convicción de que una de sus obligaciones primordiales es no enmendar el original, y de que tienen el deber de no convertirse en censores morales o políticos, sino en intérpretes fieles de sus escritores predilectos.

¹⁴ Vers. de L. ROJAS, *ed. cit.*, p. 71.

¹⁵ Vers. de J. VALERA, *ed. cit.*, p. 71.

Bibliografía

- HERMANS, Theo, "Introduction", en Theo HERMANS, ed., *The Manipulation of Literature*. Londres/Sydney, Croom Helm, 1985.
- LONGO, *Dafnis y Cloe*. [S. nom. de trad.] Buenos Aires, Anaconda, 1943.
- LONGO, *Dafnis y Cloe*. Trad. de Juan Valera. México, Compañía General Editora, 1940. (Mirasol)
- LONGO, "Dafnis y Cloe", en *Cuatro novelas de amor*. Trad. de Juan Valera. Buenos Aires, W. M. Jackson, Inc., 1943.
- LONGO, *Pastorales de Dafnis y Cloe*. Introd., vers. y notas de Lourdes Rojas Álvarez. México, UNAM, 1981. (Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum mexicana)
- LONGUS, *Daphnis et Chloé*. [S. nom. de trad.] París, Flammarion, 1892.
- "Les pastorales de Longus ou Dafnis et Chloé", en *Les romans grecs*. Trad. al fran. de A. J. Amyot, refund. por Paul-Louis Courier. Est. prelim. de A. Chassang. París, Garnier, [s. a.]
- LONGUS, *Pastorales (Daphnis et Chloé)*. Establ. del texto y trad. al fran. de Georges Dalmeyda. París, Société d'Édition "Les Belles Lettres", 1934.
- LONGUS, *Pastorales (Daphnis et Chloé)*. Establ. del texto y trad. de Jean-René Vieillefond. París, Société d'Édition "Les Belles Lettres", 1987.
- LONGUS, *Daphnis & Chloe*. Trad. al ing. de George Thornley [1657], rev. y aum. por J. M. Edmonds [1916]. Cambridge/Londres, Universidad de Harvard/William Heinemann Ltd, 1978. (Loeb Classical Library)

Anzaldúa's Frontera: Inscribing Gynetics

Norma ALARCÓN

Universidad de California, Berkeley

The Inscription of the Subject

In our time the very categorical and/or conceptual frameworks through which we explicitly or implicitly perceive our sociopolitical realities and our own subjective (private) contextual insertion, are very much in question. Theoretically infused writing practices as those found in anthologies such as *This Bridge Called my Back*, *All the Women Are White*, *All Blacks Are Men*, but *Some of Us Are Brave*, *Making Face*, *Making Soul/Haciendo Caras*, not to mention the flurry of anthologies compiled by African American Critics on Black Women Writers, call attention to the insertion. The self that writes combines a polyvalent consciousness of "the writer as historical subject (who writes? and in what context?), but also writing itself as located at the intersection of subject and history —a literary practice that involves the possible knowledge (linguistical and ideological) of itself as such". Self-inscriptions, as focal point of cultural consciousness and social change [...] weaves into language the complex relations of a subject caught between the contradictory dilemmas of race, gender, ethnicity, sexualities, and class, transition between orality and literacy and the "practice of literature as the very place where social alienation is thwarted differently according to each specific context".¹

Self-inscription as "focal point of cultural consciousness and social change" is as vexed a practice for the more "organic/specific" intellectual, as it is for the "academic/specific" intellectual trained in institutions whose business is often to continue to reproduce his hegemonic hold on

¹ T. Minha TRINH, "Not You/Like You: Post-Colonial Women and the Interlocking Questions of Identity and Difference", in *Making Face, Making Soul/Haciendo Caras, Creative and Critical Perspectives by Women of Color*, p. 245.

cognitive charting and its (political) distribution in the academy itself. As a result, it should be no surprise that critics of color, in different context than that of Bridge and thus differently articulated, nevertheless critique through their exclusion, their absence or displacement in the theoretical production and positions taken by Euroamerican feminists and African Americanists: "The black woman as critic, says Valerie Smith, and more broadly as the locus where gender-, class- and race-based oppression intersect, is often invoked when Anglo-American feminists and male Afro-Americanists begin to rematerialize their discourse".² Thus cultural/national dislocations also produce cognitive ones as the models which assume dominance increasingly reify their discourse through the use of non-revised theories thus resembling more and more so called "androcentric criticism". In other words, Smith says, "when historical specificity is denied or remains implicit, all the women are presumed white all the blacks male. The move to include black women as historical presences and speaking subjects in critical discourse may well then be used as a defense against charges of racial hegemony on the part of white women and sexist hegemony on the part of black males".³ Thus the "black woman" appears as "historicizing presence" which is to say that as the critical gaze becomes more distanced from itself as speaker it looks to "black women" as the objective difference that historicizes the text in the present, signalling the degree to which such theorists have ambiguously assumed the position of Same/I. In this circuitous manner the critical eye/I claims Same/not Same, an inescapability that itself is in need of elaboration. I would suggest at this time that it is not so much that, as the possibility that the writing practices we are compelled to work with and their concomitant demands for certain kinds of linear rationality demand that self/other duality. Consequently, the difference within, as such, cannot be grasped, but rather one is forced to discover it in a specular manner in her. She is the "objective" difference which serves to mediate the discourse produced oppositionally to the "Name of the Father and the Place of the Law", which in my view currently accounts for the demand for the texts of "women of color" in the academy, who may soon be supplanted by another. Smith goes on to affirm that as black feminist theorists emer-

² Valerie SMITH, "Black Feminist Theory and the Representation of the 'Other'", in *Changing Our Own Words: Essays on Criticism, Theory, and Writing by Black Women*, p. 44.

³ *Ibid.*, pp. 44-45.

ge they challenge "the conceptualizations of literary study and concern themselves increasingly with the effect of race, class, and gender on the practice of literary criticism".⁴

My intention here is not so much to produce a "literary criticism" for Chicanas, nor do I want to be limited by the reach of what are perceived as "literary texts". I want to be able to hybridize the textual field so that what is at stake is not so much our inclusion or exclusion in literary/textual genealogies and the modes of their production, which have a limited, though important critical reach, but to come to terms with the formation and displacement of subjects, as writers/critics/chroniclers of the nation, and the possibility that we have continued to recodify a family romance, an oedipal drama in which the woman of color in the Americas has no "designated" place. She is simultaneously presence/absence in the configurations of the nation-state and textual representation. Moreover, the moment she emerges as a "speaking subject in process" the here-to-fore triadic in which the modern world has largely taken shape becomes endlessly heterogeneous and ruptures the "oedipal family romance". That is, the underlying structure of the social and cultural forms of the organization of Western societies, which further have been superimposed through systems of domination —political, cultural and theoretical; and which subsequent counter nation-making narratives have adapted which is, in the Americas, disrupted by the voice of writers/critics of color such as Chicanas, so that we must "make familia from scratch".

In an earlier essay,⁵ I appropriated as metonym and metaphor for the referent/figure of the Chicana, the notion of the "differend" from Lyotard, which he defines as "a case of conflict, between (at least) two parties that cannot be equitably resolved for lack of rule of judgement applicable to both arguments. One side's legitimacy does not imply the other's lack of legitimacy". In part her conflictive and conflicted position emerges, as Smith affirms, when the oppositional discourses of "White" Women and "Black" Men vie for her "difference" as materialization and/or a shifting deconstructive maneuver of Patriarchy, "The name of the Father and the place of the Law". Yet one must keep in mind that Lyotard's disquisition on the term doesn't negotiate well the transitions between textual representation, and political/juridical representation. As Fraser has

⁴ *Ibid.*, pp. 46-47.

⁵ Norma ALARCÓN, "Chicana Feminisms: In the Track of the Native Woman", in *Cultural Studies*.

noted "There is no place in Lyotard's universe for critique of pervasive axes of stratification, for critique of broad-based relations of dominance and subordination along lines like gender, race and class".⁶ Relations of dominance and subordination arise out of the political economy and the ways in which the nation has generated its own self-representation in order to harness its population towards its own self-projection on behalf of the elite, as such the formation of political economies in tandem with the making of nations provide the locations from which historical material specificity arises generating its own discourses, which philosophically may not coincide with theories of textual representation. The shift from theories of symbolic self-representation to juridical and phenomenological is not seamless, indeed the interstice, discontinuity and gap is precisely a site of textual production. The historical and ideological moment in which the subject inscribes herself. In other words, the historical writing subject emerges into conflictive discourses generated by theories of representation, whether it be juridical, or textual/symbolic. Each is rule-governed by different presuppositions, and a Chicana may have better fortunes at representing herself or being represented textually than legally as a Chicana. That is, the juridical text is generated by the ruling elite who have access to the state apparatus through which the political economy is shaped and jurisprudence is engendered, while representation in the cultural text may include representations generated by herself. However, insofar as the latter are, as it were, "marginalia" they not only exist in the interstices, they are produced from the interstices. She, akin to Anzaldúa's "Shadow Beast", sends us in as "Stand-ins", reinforcing and insuring the interstitiality of differend, as the very nonsite from which critique is possible. Her migratory status, which deprives her of the projection of "Home", whether it be a stable town or a nation-state, generates a "acoherent" though cogent discourse that is our task to revise and rewrite.

It is, I believe, in the spirit of the above remarks which are as much produced by my reading of Gloria Anzaldúa as hers are produced by her hunger for Representation, for a coming into "being" which Anzaldúa understands to be both the truth and a fiction. A truth as the "Shadow Beast" who is continually complicit with and resistant to the stand-in, conscious will, and who "threatens the sovereignty" of conscious

⁶ Nancy FRASER and Linda J. NICHOLSON, "Social Criticism without Philosophy: An Encounter between Feminism and Postmodernism", in *Feminism/Postmodernism*, p. 23.

rulership.⁷ The "Shadow Beast", ultimately, undermines a monological self-representation, because it kicks out the constraints and "bolts" "at the least hint of limitations".⁸

Inscribing Genetics

Gloria Anzaldúa is a self-named Chicana from Hargill, Texas, a rural town in what is known as El Valle, the Valley. It is an agricultural area notorious for its mistreatment of people of Mexican descent. Indeed, many of the narratives that emerge from that area tell of the conflictive and violent relations in the forging of an anglicized Texas out of the Texas-Coahuila territory of New Spain; as well as of the eventual production of the geopolitical border between Mexico and the United States. These borderlands are spaces where, as a result of expansionary wars, colonization, juridico-immigratory policing, coyote exploitation of emigrés and group-vigilantes, formations of violence are continuously in the making. These have been taking place, as racialized confrontations, at least since the Spanish began to settle Mexico's (New Spain) "northern" frontier of what is now the Angloamericanized Southwest. Subsequently, and especially after the end of the Mexican-American War in 1848, these formations of violence have been often dichotomized into Mexican/American which actually have the effect of muting the presence of indigenous peoples yet setting "the context for the formation of 'races' ".⁹

Consequently, the modes of autohistoricization in and of the borderlands often emphasize or begin with accounts of violent racialized collisions. It is not surprising, then, that Anzaldúa should refer to the current U. S./ Mexican borderline as an "open wound" from Brownsville to San Diego, from Tijuana to Matamoros, where the former are considerably richer than the latter and the geopolitical line itself artificially divides into a two-class/culture system; that is, the configuration of the political economy has the "third" world rub against the "first". Though the linguistic and culture systems on the border are highly fluid in their dispersal, the geopolitical lines tend to become univocal, i. e. "mexican" and "anglo".

⁷ G. ANZALDÚA, *op.cit.*, p. 16.

⁸ *Idem.*

⁹ David MONTEJANO, *Anglos and Mexican in the Making of Texas, 1836-1986*, p. 309.

Of Hargill, Texas and Hidalgo County and environs Gloria Anzaldúa says, "This land has survived possession and ill-use by five powers: Spain, Mexico, the Republic of Texas, the United States, the Confederacy, and the U. S. again. It has survived Anglo-Mexican blood feuds, lynchings, burnings, rapes, pillage".¹⁰ Hidalgo is the "most poverty stricken country in the nation as well as the largest home base (along with Imperial Valley in California) for migrant farmworkers". She continues, "It was here that I was born and raised. I am amazed that both it and I have survived".¹¹

Through this geographic space, then, people displaced by a territorialized political economy, whose juridical centers of power are elsewhere, in this case Mexico, D. F. and Washington, D. C., attempt to reduce the level of material dispossession through the production of both counter—and disidentificatory discourses. That is, the land is repossessed in Imaginary terms, both in the Lacanian and Althusserian sense. I shall return below to a more elaborate discussion of this proposition, which I will further also characterize as dialogically paradigmatic and syntagmatic respectively yielding a highly creative heteroglossia.

However, before turning to Anzaldúa's attempt to repossess the borderlands, let's quickly review one area of counteridentificatory or oppositional discursive productions. Thus, for example, Américo Paredes and now his follower José E. Limón, claim El Valle as the site where the Corrido originated. That is, in the Américas in the Valley of a landmass now named Texas a completely "new" genre emerged, the Corrido. As such Limón strategically moves the emergence towards a disengagement from claims of the corrido's origins in Spanish romance—Spain's own border ballads. The Paredes-Limón move could be contextualized as racialized-class-culture based one. The trans(form)ation and trans(figure)ation in raced class-crossing remains unexplored.¹² That is, the metamorphoses of the Spanish ballad form are induced by the emergence of an oppositional hero in the U. S.-Mexico border whose raced-class position is substantially different. Limón's strategy is in contradiction to that of Maria Herrera-Sobek's in her book *The Mexican Corrido: A Feminist Analysis*, where she aligns the corrido with the Peninsular origins theory, where border ballads also emerged in the making of Spain. Herrera-Sobek's lack of desire to disengage the formal

¹⁰ G. ANZALDÚA, *op.cit.*, p. 90.

¹¹ *Ibid.*, pp. 98.

¹² José E. LIMÓN, *Mexican Ballads, Chicano Poems: History and Influence in Mexican-American Social Poetry*, chap. 1.

origins from Spain and relocate them in Texas could be a function of an implicit feminist position, the representation of women, be it in the romance or the corrido reenact a specularly Manichean scenario in the patriarchal tableau.

The point for my analysis, however, is to call attention to the need to "repossess" the land, especially in cultural nationalist narratives, through scenarios of "origins" that emerge in the selfsame territory, be it at the literary, legendary, historical, ideological, critical or theoretical level—producing in material and imaginary terms "authentic" and "inauthentic", "legal" and "illegal" subjects. That is the drive to territorialize/authenticate/legalize and deterritorialize/deauthenticate/delegalize is ever present, thus constantly producing "(il)legal"/((non)citizen subjects both in political and symbolic representations in a geographical area where looks and dress have increasingly telling of one's (un)documented status.¹³ It should be no surprise then, that the Corrido makes a paradigmatic oppositional hero of the persecuted in the figuration of the unjustly Outlaw(ed), the unjustly (un)documented, in Gloria's terms, Queers. Thus, also, in Anzaldúa's terms the convergence of claims to proper ownership of the land "has created a shock culture, a border culture, a third country, a closed country"¹⁴ where the "detribalized" population is not only comprised of "females, [...] homosexuals of all races, the darkskinned, the outcast, the persecuted, the marginalized, the foreign"¹⁵ but is also possessed of the "faculty", a "sensing", in short, a different consciousness which as we shall see is represented by the formulation of the consciousness of the "new mestiza", a reconceptualized feminine.

If however, Gregorio Cortés becomes a paradigmatic oppositional corrido figure of Texas-Mexican ethno-nationalism, given new energy after the publication of Paredes *With His Pistol in his Hand* (1958), Gloria Anzaldúa crosscuts masculine-coded "Text-Mex" nationalism through a configuration of a borderland "Third Country" as a polyvocal rather than univocal Imaginary. She says, "If going home is denied me then I will have to stand and claim my space, making a new culture—una cultura mestiza—with my own lumber, my own bricks and mortar and my own feminist architecture".¹⁶ To the extent that she wavers in her

¹³ Debbie NATHAN, *Women and Other Aliens: Essays from the U.S.-Mexican Border*.

¹⁴ G. ANZALDÚA, *op.cit.*, p. 11.

¹⁵ *Ibid.*, p. 38.

¹⁶ *Ibid.*, p. 22.

desire for reterritorialization a la Gregorio Cortés oppositional paradigm, the "third country" becomes a "closed country", bounded; to the extent that she wants to undercut the "Man of Reason", the unified sovereign subject of philosophy, she constructs a "crossroads of the self", a mestiza consciousness. Anzaldúa's conceptualization, of the mestiza as a produced vector of multiple culture transfers and transitions corresponds simultaneously to Jameson's version of the Lacanian pre-individualistic "structural crossroads". That is, "in frequent shifts of the subject from one fixed position to another, in a kind of optional multiplicity of insertions of the subject into a relatively fixed Symbolic Order".¹⁷ It has resonance with Cornelius Castoriadis' version as well:

The subject in question is [...] not the abstract moment of philosophical subjectivity; it is the actual subject traversed through and through by the world and by others [...] It is the active and lucid agency that constantly reorganizes its contents, through the help of these same contents, that produces by means of a material and in relation to needs and ideas, all of which are themselves mixtures of what it has already found there before it and what it has produced itself.¹⁸

Notwithstanding the different locations of each theorist, Anzaldúa, Jameson, and Castoriadis, the resonance is inescapable. That transversal simultaneity is that one where the speaking subject in process is both traversed "by the world and by others" and takes hold so as to exercise that "lucid agency that constantly reorganizes [...] contents". Now, the relatively fixed Symbolic Order that Anzaldúa's text crosscuts is differently reorganized as Anzaldúa shifts the targets of engagement. It is now cutting across eurohegemonic representations of Woman, now Freudian/Lacanian psychoanalysis ("I know things older than Freud"),¹⁹ through Jungian psychoanthropology, and the rationality of the sovereign subject as she in non-linear and non-developmental ways shifts the "names" of her resistant subject positions —Snake Woman, La Chingada, Tlazoltéotl, Coatlicue, Cihuacóatl, Tonantzin, Guadalupe, La Llorona... The polyvalent name-insertions in *Borderlands* is a rewriting of the feminine, a reinscription of gynetics. Of such revisionary tactics, Drucilla Cornell says, in another context, "in affirmation, as a positioning, as a

¹⁷ Fredric JAMESON, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, p. 354.

¹⁸ Cornelius CASTORIADIS, *The Imaginary Institution of Society*, p. 106.

¹⁹ G. ANZALDÚA, *op.cit.*, p. 26.

performance, rather than of Woman as a description of reality".²⁰ Since the category of Woman in the case of Chicanas/Latinas and other women of color have not been fully mapped, nor rewritten across culture-classes, the multiple-writing, multiple-naming gesture must be carried out given the absence of any shared textualization. Thus, a text such as Anzaldúa's is the "ethnic" performance of an implicitly tangential Derridean deconstructive gesture which "must, by means of a double gesture, a double science, a double writing, practice an overturning [*sic*] of the classical opposition and [*sic*] a general displacement [*sic*] of the system".²¹ That is, through the textual production of, and the speaking position of, a "mestiza consciousness", and the recuperation and reconfiguration of the multiple names of "Woman," Anzaldúa deconstructs ethnonational oppositional consciousness on the one hand, and its doublet, "the Man of Reason".

Insofar as Anzaldúa implicitly recognizes the power of the nation-state to produce "political subjects" who are now legal, now illegal, deprived of citizenship, she opts for "ethnonationalism" and reterritorialization in the guise of a "closed/third country". While she rejects a masculinist ethnonationalism that would exclude the Queer, she does not totally discard a "neonationalism" (i. e. the "closed/third" country) for the reappropriated borderlands, Aztlán. However, it is now open to all of the excluded, not just Chicanos, but all Queers. That is the formation of a utopic imaginary community in Aztlán would displace the ideology of the "holy family"/"family romance" still prevalent in El Valle and elsewhere in the Southwest, which makes it possible for many to turn away from confronting other social formations of violence.

The imaginary utopic community reconfirms from a different angle Liisa Malkki's claim that our confrontation with displacement and the desire for "home" brings into the field of vision "the sedentarist metaphysic embedded in the national order of things".²² That is, the counterdiscursive construction of an alternate utopic imagined community reproduces the "sedentarist metaphysic" in (re)territorialization. Malkki continues, "sedentarist assumptions about attachment to place lead us to

²⁰ Drucilla CORNELL, *Beyond Accommodation: Ethical Feminism, Deconstruction and the Law*.

²¹ Jacques DERRIDA, *Margins of Philosophy*, p. 329.

²² Liisa MALKKI, "National Geographic: The Rooting of People and the Territorialization of National Identity Among Scholars and Refugees", in *Cultural Anthropology: Space, Identity, and the Politics of Difference*, p. 31.

define displacement not as a fact about sociopolitical content, but rather as an inner, pathological condition of the displaced".²³ Anzaldúa has clear recognition of this in the very concept of a "mestiza consciousness" as well as in her privileging of the notion of migratoriness, the multiplicity of our names, and the reclamation of the borderlands in feminist terms that risk the "pathological condition" by representing the non-linearity and the break with a developmental view of self-inscription: "We can no longer blame you nor disown the white parts, the male parts, the pathological parts, the queer parts, the vulnerable parts. Here we are weaponless with open arms, with only our magic. Let's try it our way, the mestiza way, the Chicana way, the woman way".²⁴ Indeed the hunger for wholeness —el sentirse completa— guides the chronicles, and that hunger is that same desire that brings into view both the migratoriness of the population and the reappropriation of "Home". That is, in the Américas today, the processes of sociopolitical empire and nation-making displacements over a 500-year history are such that the notion of "Home" is as mobile as the populations, a "home" without juridically nationalized geopolitical territory.

The "Shadow Beast" Moves Us On

The trope of the "Shadow Beast" in the work of Gloria Anzaldúa functions simultaneously as a trope of a recodified Lacanian unconscious, "as the discourse of the Other" and as an Althusserian Imaginary through which the real is grasped and represented.²⁵ That is, the "Shadow Beast" functions as the "native" women of the Américas, as a sign of savagery —the feminine as a sign of chaos. The speaking subject as stand-in for the "native" woman is already spoken for through the multiple discourses of the Other, as both an unconscious and an ideology. Thus, the question becomes what happens if the subject speaks through both simultaneously, and implicitly grasping her deconstruction of such discursive structures, proposes the New Consciousness: "This almost finished product seems an assemblage, a montage, a beaded work with several leitmotifs and with a central core, now appearing, now disappearing in a crazy dance".²⁶ "It is this learning to live with Coatlicue that transforms living in

²³ *Ibid.*, pp. 32-33.

²⁴ G. ANZALDÚA, *op. cit.*, p. 88.

²⁵ Jacques LACAN, *Écrits*; Louis ALTHUSSER, *Lenin and Philosophy and Other Essays*.

²⁶ G. ANZALDÚA, *op. cit.*, p. 66.

the borderlands from a nightmare into a numinous experience. It is always a path/state to something else".²⁷

The Lacanian linguistic unconscious sets in motion a triangulated paradigmatic tale of mother/daughter/lesbic lover. The Althusserian Imaginary, on the other hand, sets in motion syntagmatic conjunctions of experience, language, folklore, history, Jungian psychoanthropology, and political economy. Some of these are authorized by "academic" type footnotes, that go so far as to appeal to the reader for the authorizing sources that will "legitimate" the statement. Some of these conjunctions in effect link together multiple ideologies of racist misogyny as it pertains to indian/mestizas. Simultaneously the Shadow Beast is metonymically articulated with Snake Woman, Coatlicue, Guadalupe, La Chingada *et al.*, and concatenated into a symbolic metaphor through which more figures are generated to produce the axial paradigm —the totalizing repression of the lesboerotic in the fabulation of the nation-state. The chronicle effect, however, is primarily produced through the syntagmatic movement of a collective text one may call "panmexican", yet relocated to the borderlands, thus making the whole of it a Chicano narrative. The indigenous terms and figurations have filtered through the Spanish-language cultural text, the code switching reveals the fissures and hybridity of the various incomplete imperialist/neocolonial projects. The terms and figurations preserved through the oral traditions and/or folktalk/streettalk coexist uneasily with "straight/talk", i. e. Standard Spanish and Standard English, all of which coexists uneasily with scholarly citations. The very "Symbolic Order" that "unifies" in Anzaldúa's text, the production, organization and inscription of mestiza consciousness is granted the task of deconstruction.

In short, then, Coatlicue (or almost any of her metonymically related sisters) represents the non(pre)-oedipal (in this case non(pre)-colombian) mother, who displaces and/or coexists in perennial interrogation of the "Phallic Mother", the one complicitous in the Freudian "family romance". Coatlicue is released as non(pre)-oedipal and non-Phallic Mother:

And someone in me takes matters into our own hands, and eventually, takes dominion over serpents —over my own body, my sexual activity, my soul, my mind, my weaknesses and strength. Mine. Ours. Not the heterosexual white man's or the colored man's or the state's or the culture's or the religion's or the parents' —just ours, mine. [...]

²⁷ *Ibid.*, p. 73.

And suddenly I feel everything rushing to a center, a nucleus. All the lost pieces of myself coming flying from the deserts and the mountains and the valleys, magnetized toward that center. Completa.²⁸

Anzaldúa resituates Coatlicue through the process of the dreamwork, conjures her from non-conscious memory, through the serpentine folklore of her youth. The desire to center, to originate, to fuse with the feminine/maternal/lover in the safety of an Imaginary "third country", the borderlands disidentified from the actual site where the nation-state draws the juridical line, where formations of violence play themselves throughout miles on either side of the line: "she leaves the familiar and safe homeground to venture into the unknown and possibly dangerous terrain. This is her home/this thin edge of/ barbwire".²⁹ The sojourner is as un-documented as some maquila workers in southern California. In this fashion the syntagmatic narratives, as an effect in profound structural complicity with ideologies of the nonrational "Shadow Beast", contribute to the discursive structuration of the speaking subject who links them to figures (like Coatlicue) of paradigmatic symbolicity recodified for ethical and political intent in our time, engaged in the search, in Anzaldúa's vocabulary, for the "third space". Anzaldúa destabilizes our reading practices as autobiographical anecdotes, anthropology, ideology, legend, history and "Freud" are woven together and fused for the recuperation which will not go unrecognized this time around.

When Gloria says she knows "things older than Freud", notwithstanding the whispering effect of such a brief phrase, she is, I think, announcing her plan to re(dis)cover what his system, and in Lacanian terms the patronymic legal system, displaces. This is so especially with reference to the oedipal/family-romance drama. The Freudian/Lacanian systems are contiguous to rationality, the "Man of Reason", the subject-conscious-of-itself-as-subject, insofar as such a subject is its point their departure.³⁰ Thus the system that displaces the Maternal Law, substitutes it with the concept of the "unconscious" where the so-called "primal repression" is stored so that consciousness and rationally may be privileged specially as the constituted point of departure for the discovery of the "unconscious", further it constitutes itself as the science-making project displacing what thereafter be known as mythological systems,

²⁸ *Ibid.*, p. 51.

²⁹ *Ibid.*, p. 13.

³⁰ J. LACAN, *op. cit.*

that is the “unconscious-as-the-discourse-of-the-Other”’s multiple systems of signification, to which the maternal/feminine is also imperfectly vanished. In a sense Anzaldúa’s eccentricity-effected through non-Western folk/myth tropes and practices as recent as yesterday in historical terms, through the testimonies textually conserved after the conquest, and more recently excavated in 1968 by workmen repairing the Mexico city’s metro-constructs a tale which is feminist in intent. It is feminist insofar as through the tropic displacement of another system she re(dis)covers the mother and gives birth to herself as inscriber/speaker of/for mestiza consciousness. In Julia Kristeva’s words, “Such an excursion to the limits of primal regression can be phantasmatically experienced as a ‘woman-mother’”. However, it is not as a “woman-mother” that Anzaldúa’s narrator actualizes the lesbianic “visitation” of Coatlicue but as daughter and “queer”. While Kristeva gives us a sanitized “homosexual facet of motherhood” as woman becomes a mother to recollect her own union with her mother. Though in her early work Kristeva posited the semiotic “as the disruptive power of the feminine that could not be known and thus fully captured by the masculine symbolic”, she has “turned away from the attempt to write the repressed maternal or the maternal body as a counterforce to the Law of the Father”.³¹ We are left instead with a theorization of the “maternal function” in the established hierarchy of the masculine symbolic.³² Gloria’s narrator, however, represents the fusion without the mediation of the maternal facet itself. In Kristeva’s text the “sanitization” takes place on the plane of preserving rather than disrupting the Freudian/Lacanian oedipal/family-romance systems, not to mention the triadic Christian configuration.³³

Anzaldúa’s rewriting of the feminine through the polyvalent Shadow Beast is an attempt to reinscribe what has been lost on the one hand through colonization—she says “Let’s root ourselves in the mythological soil and soul of this continent”,³⁴ and on the other, to reinscribe it as the contemporaneous codification of a “primary metaphorization” as Irigaray has posited—the repressed feminine in the Symbolic Order of the Name of the Father as expressed in the Lacanian rearticulation of Freud and the

³¹ Drucilla CORNELL, *Beyond Accommodation: Ethical Feminism, Deconstruction and the Law*, p. 7.

³² *Idem*.

³³ J. KRISTEVA, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, p. 239.

³⁴ *Ibid.*, p. 68.

Western metaphysic.³⁵ According to Irigaray, the psychic organization for women under patriarchy is fragmented and scattered so that is also experienced as dismemberment of the body, that is "the nonsymbolization" of her desire for origin, of her relationship to her mother, and of her libido, acts as a constant to polymorphic regressions (due) to "too few figurations, images of representations by which to represent herself".³⁶ I am not citing Irigaray so that her work can be used as a medium for diagnostic exercises of Anzaldúa's work as "polymorphic regressions". Anzaldúa's work is simultaneously a complicity with, a resistance to, and a disruption of Western psychoanalysis through systems of signification drastically different from those of Irigaray herself, for example. Yet the simultaneity of conjunctures is constitutive of Anzaldúa's text itself. Indeed what Irigaray schematizes as description is the multiple ways in which the "oedipal/family-romance", whatever language-form it takes, makes women sick even as it tries to inscribe her resistance as illness already. The struggle for representation is not an inversion per se, rather the struggle to heal through rewriting and textualization yields a borrowing of signifiers from diverse monological discourses as Anzaldúa does in an effort to push towards the production of another signifying system that not only heals through re-membering the paradigmatic narratives that recover memory and history, but also rewrites the heterogeneity of the present. The desire is not so much a counterdiscourse as that for a disidentificatory one that swerves away and begins the laborious construction of a new lexicon and grammars. Anzaldúa weaves self-inscriptions of mother/daughter/lover which if unsymbolized as "primary metaphorization" of desire will hinder "women from having an identity in the symbolic order that is distinct from the maternal function and thus prevents them [us] from constituting any real threat to the order of Western metaphysics",³⁷ or if you will the national/ethnonational "family romance". Anzaldúa is engaged in the recuperation and rewriting of that feminine/ist "origin" not only in the interfacing sites of various symbolizations but the geopolitical border itself — El Valle.³⁸

³⁵ Judith BUTLER, "Gender Trouble, Feminist Theory, and Psychoanalytic Discourse", in Nancy FRASER and Linda J. NICHOLSON, eds., *Feminism/Postmodernism*.

³⁶ Luce IRIGARAY, *Speculum of the Other Woman*, p. 71.

³⁷ *Ibid.*, p. 71.

³⁸ Sonia SALDÍVAR-HULL, "Feminism on the Border: From Gender Politics to Geopolitics", in Héctor CALDERÓN and José D. SALDÍVAR, eds., *Criticism in the Borderlands: Studies in Chicano Literature, Culture, and Ideology*.

Anzaldúa's "Shadow Beast" intratextually recodified as Snake Woman, La Llorona, and other figurations, sends her stand-in forth as an Outlaw, a Queer, a "mita y mita", a fluid sexuality, deployed through cultural space, the borderlands, which stand within sight of the patronymic LAW, and where except those who possess it are Outlaws, endlessly represented as alterities by D. C. and D. F. *Borderlands/La Frontera* is an "instinctive urge to communicate, to speak, to write about life on the borders, life in the shadows", the preoccupations with the inner life of the Self, and with the struggle of that Self amidst adversity and violation with the "unique positionings consciousness takes at these confluent streams" of inner/outer. An outer that is presented by the Texas-U. S., Southwest/Mexican border "and the psychological borderlands, the sexual and spiritual borderlands".³⁹ A self that becomes a crossroads, a collision course, a clearinghouse, an endless alterity who once she emerges into language and self-inscription, so belated, appears as a tireless peregrine collecting all the parts that will never make her whole. Such a hunger forces her to recollect in excess, to remember in excess, to labor to excess and produce a text layered with inversions and disproportions, which are functions of experienced dislocations, vis-a-vis the text of the Name of the Father and the Place of the Law.

The contemporaneous question then is how can this continue to be rewritten in multiple ways from a new ethical and political position and what might it imply for the feminine in our historical context, especially for women of Mexican descent and others for whom means migrations to the electronic, high-tech assembly work on both sides of the U. S.-Mexican border.

Works Cited

- ALARCÓN, Norma, "Chicana Feminisms: In the Tracks of the Native Woman", in *Cultural Studies*, 1990.
- ALTHUSSER, Louis, *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Trans. Ben Brewster. New York, Monthly Review Press, 1971.
- ANZALDÚA, Gloria, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco, Spinsters/Aunt Lute, 1987.

³⁹ G. ANZALDÚA, *op. cit.*, pref.

BUTLER, Judith, "Gender Trouble, Feminist Theory, and Psychoanalytic Discourse", in Nancy FRASER and Linda J. NICHOLSON, eds., *Feminism/Postmodernism*. New York, Routledge, 1990, pp. 324-340.

CASTORIADIS, Cornelius, *The Imaginary Institution of Society*. Trans. Kathleen Blamey. Cambridge, The MIT Press, 1987.

CORNELL, Drucilla, *Beyond Accommodation: Ethical Feminism, Deconstruction and the Law*. New York, Routledge, 1991.

DERRIDA, Jacques, *Margins of Philosophy*. Trans. Alan Bass. Chicago, University of Chicago Press, 1982.

FRASER, Nancy and Linda J. NICHOLSON, "Social Criticism without Philosophy: An Encounter between Feminism and Postmodernism", in N. FRASER and L. J. NICHOLSON, eds., *Feminism/Postmodernism*. New York, Routledge, 1990, pp. 19-38.

HERRERA-SOBEK, Maria, *The Mexican Corrido: A Feminist Analysis*. Bloomington, Indiana University Press, 1990.

IRIGARAY, Luce, *Speculum of the Other Woman*. Trans. Gillian C. Gill. Ithaca, Cornell University Press, 1985.

JAMESON, Fredric, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, Duke University Press, 1991.

KRISTEVA, Julia, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Ed. Leon S. Roudiez. Trans. Thomas Gora, Alice Jardine y Leon S. Roudiez. New York, Columbia University Press, 1980.

LACAN, Jacques, *Ecrits*. Trans. Alan Sheridan. New York, W. W. Norton, 1977.

LIMÓN, José E., *Mexican Ballads, Chicano Poems: History and Influence in Mexican-American Social Poetry*. Berkeley, University of California Press, 1992.

LYOTARD, Jean-François, *The Differend: Phrases in Dispute*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988.

- MALKKI, Liisa, "National Geographic: The Rooting of People and the Territorialization of National Identity Among Scholars and Refugees", in *Cultural Anthropology: Space, Identity, and the Politics of Difference*. Eds. James Ferguson and Akhil Gupta, 7(1), 1992, pp. 24-44.
- MONTEJANO, David, *Anglos and Mexican in the Making of Texas, 1836-1986*. Austin, University of Texas Press, 1987.
- NATHAN, Debbie, *Women and Other Aliens: Essays from the U. S.-Mexican Border*. El Paso, Cinco Puntos Press. 1991.
- PEREDES, Américo. *With a Pistol in His Hand: A Border Ballad and Its Hero*. Austin, University of Texas Press. 1971.
- SALDÍVAR-HULL, Sonia, "Feminism on the Border: From Gender Politics to Geopolitics", in Héctor CALDERÓN and José D. SALDÍVAR, eds., *Criticism in the Borderlands: Studies in Chicano Literature, Culture, and Ideology*. Durham, Duke University Press, 1991, pp. 203-220.
- SMITH, Valerie, "Black Feminist Theory and the Representation of the 'Other'", in *Changing Our Own Words: Essays on Criticism, Theory, and Writing by Black Women*. Ed. Cheryl A. Wall. New Brunswick, Rutgers University Press, 1989, pp. 38-57.
- TRINH T., Minh-ha, "Not You/Like You: Post-Colonial Women and the Interlocking Questions of Identity and Difference", in *Making Face, Making Soul/Haciendo Caras, Creative and Critical Perspectives by Women of Color*. Ed. Gloria Anzaldúa. San Francisco, Aunt Lute Foundation, 1990, pp. 371-375.

Un capítulo de historia literaria. La modernidad en busca de la escritura perdida (1950-1990)

Marc CHEYMOL LE GALLOU
Instituto Francés de América Latina

“Ya entramos a la era del recelo”, escribió Nathalie Sarraute en un ensayo publicado en febrero de 1950 en *Les Temps Modernes*.¹ Perdida la ilusión de una escritura inocente, a la literatura francesa de la segunda mitad del siglo XX la caracteriza la búsqueda insistente de un renuevo: el título de Giono, *Regain*, designaba en 1930 un anhelo que iba a transformarse en obsesión finisecular.

La invención de la escritura

1. Hasta hace poco, los europeos aprendían en la infancia que la imprenta fue inventada en 1434 por el genial Gutenberg. Sin embargo, esto sólo es cierto desde el punto de vista europeo y de su afán en considerarse fuente única de la cultura universal. En efecto, los historiadores descubrieron pruebas de una actividad editorial muy anterior. En China, durante la dinastía de los Tang, un tal Wang Kie imprimió varios libros en el año 868 de esta era; en Japón, un siglo antes (770 d. C.), un millón de ejemplares de plegarias fueron impresas para distribuirse en los templos del país. Si bien es posible saber con precisión la fecha, o las fechas, de la invención de la imprenta, no es posible, en cambio, mencionar la fecha exacta de algo mucho más importante: la invención de la escritura.

Sólo un dios o un semidiós fue capaz, según la leyenda, de engendrar la escritura: Ts'ang Kie en la mitología china, Thot para los egipcios. Hace aproximadamente cinco mil años, apareció la escritura en varios puntos del mundo: Babilonia, Egipto, el valle del Indo, China. Se admite generalmente que fue gracias al ingenio de los sumerios de la ciudad de Uruk, en el cuarto milenio antes de Cristo, y que ese hallazgo tan

¹ Este ensayo daría su título al libro de reflexiones críticas *La era del recelo*: Nathalie SARRAUTE, *L'ère du soupçon*. París, Gallimard, 1956, p. 59.

trascendente se habría generalizado después en la China antigua y en el antiguo Egipto. Pero en los años sesentas, los arqueólogos encontraron en Rumania tabletas con inscripciones que el carbón 14 permitió fechar en la época neolítica —es decir, para aquella región, en el sexto o quinto milenio antes de Cristo.

En Mesoamérica, los primeros rastros grabados en piedra tienen aproximadamente dos mil años, mientras queda controvertida la aparición en el periodo clásico de los primeros códices sobre materias perecederas (amate, fibra de maguey, tela de algodón o piel de ganado). Los manuscritos más antiguos que se han conservado (del siglo XVI), denotan una larga tradición de escritura que se remonta por lo menos al posclásico (noveno o décimo siglo de esta era). En cuanto a la imprenta, fue introducida durante la Colonia, cuando en 1530 el virrey De Mendoza mandó traer a México la primera máquina impresora del continente americano, que sirvió a partir de 1536 para editar publicaciones religiosas.

Esas consideraciones parecerán muy alejadas de la literatura francesa contemporánea, pero están motivadas por una convicción y una evidencia: estamos hoy en el crepúsculo de la historia de esa escritura —relacionada con el nacimiento de la pintura²— que la mano del hombre grabara o dibujara en varias materias (cera, papiro, amate) y luego imprimiera sobre papel. Parece existir un vínculo sorprendente, es más, inquietante, entre la invención de la escritura y la condición actual de las letras. Desde los años cincuentas, se perfila el fin de la era de la escritura y del libro, cuyo desarrollo ha alcanzado sin embargo niveles récords: mientras se imprimían en Francia de 30 a 40 000 000 de ejemplares por año en la primera mitad del siglo, este número pasa de 50 a 60 en los cincuentas, y rebasa 350 000 000 a mediados de los ochentas. Pero las cintas magnéticas, los discos compactos (CD-ROM, CDI o interactivo, CDV o videodisco, *data-diskman*, etcétera), la mensajería electrónica, las pantallas y los procesadores de textos reemplazan poco a poco las páginas escritas, que en determinados casos (revistas,³ diccionarios, bibliografías, libros de texto, e incluso novelas⁴) parecen ya obsole-

² Cf. Roland BARTHES, "Las dos fuentes de la pintura", "Réquichot y su cuerpo", en *Lo obvio y lo obtuso*, 2a. ed. Barcelona/Buenos Aires/México, Paidós, 1992, p. 218.

³ Salió en enero de 1994 la primera revista francesa en CD-ROM: *La vague interactive* (trimestral).

⁴ La sociedad estadounidense Voyager empezó la comercialización en Francia de reediciones sobre discos Mac-Intosh de novelas y textos clásicos, de Ronsard a Molière y a Flaubert.

tas;⁵ al mismo tiempo, la palabra *escritura* sufre un desplazamiento de sentido: la aparición de un nuevo concepto de *escritura* parece haber señalado el ocaso de la civilización del libro y del papel.

El acta de nacimiento de ese nuevo concepto es el texto fundador de la modernidad literaria en Francia, *El grado cero de la escritura*, de Roland Barthes, de 1953. El primer capítulo se titula "¿Qué es la escritura?" Según Barthes, la escritura es "la elección general de un tono, de un ethos si se quiere, y es aquí donde el escritor se individualiza claramente porque es donde se compromete. [...] la escritura es una función: es la relación entre la creación y la sociedad, el lenguaje literario transformado por su destino social".⁶

La reivindicación del compromiso remite a Jean-Paul Sartre, quien publicara en 1947 el libro más importante de la posguerra respecto a la conceptualización de la literatura: *¿Qué es la literatura?* Roland Barthes, "el menos ingrato de sus discípulos estructuralistas",⁷ empezó a concebir su primer ensayo en ese mismo año; es significativo el nuevo giro interrogatorio: "¿Qué es la literatura?" (Sartre, 1947) se convierte en "¿Qué es la escritura?" (Barthes, 1953). Este desplazamiento inaugura, en los cincuentas, una nueva concepción de la literatura que determina y explica el destino ulterior de las letras. A partir de ese momento, y no sólo en la obra de Barthes, la escritura jugará en efecto "un papel casi obsesivo"⁸ en la crítica y la creación literarias.

2. La vida de las formas artísticas está sometida a una metamorfosis casi insensible, donde una materia proteica evoluciona, prolifera o se debilita

⁵ Después de los estadounidenses, los editores franceses se lanzan en la edición multimedia. Se estimó en 1993 a 120 000 el número de lectores de CD-ROM en Francia (14% de los hogares tienen una microcomputadora) y a menos de 100 000 el número de CD-ROM vendidos en este mismo año, pero se prevé, para 1995, 1 000 000 de lectores de discos multimedia.

⁶ R. BARTHES, *El grado cero de la escritura*, [9a. ed.] Trad. de Nicolás Rosa. México, Siglo XXI, 1987, pp. 21-22. La escritura toma su sentido dentro de una redefinición de la lengua y el estilo. El inicio del libro de Barthes fue fundamental para precisar, en aquel año, los papeles del escritor y el crítico: "Se sabe que la lengua es un conjunto de prescripciones y costumbres, comunes a todos los escritores de una misma época". Barthes define después el estilo como emanación del cuerpo del autor, es decir, como lo más personal y lo más singular. "Entre el idioma y el estilo, hay lugar para otra realidad formal: la escritura".

⁷ Geneviève IDT, "Sartre mythologue: du mythe au lieu commun", en *7 Autour de Jean-Paul Sartre. Littérature et philosophie*. París, Gallimard, 1981 (Idées), pp. 117-118.

⁸ R. BARTHES, *El grano de la voz*. Trad. de Nora Pasternac. México, Siglo XXI, 1983, p. 163.

a un ritmo variable según los países, las áreas, los géneros. Sin embargo, los años cincuentas pueden ser considerados como el principio de nuestra modernidad literaria, porque la fecha señala una ruptura. Si bien en los cuarentas marcan a la literatura una conflagración mundial, la crisis moral que engendró y sus manifestaciones literarias (filosofía del absurdo y existencialismo), a partir de 1950 una mayoría de escritores afirma la voluntad de hacer "borrón y cuenta nueva" luego del trauma psíquico de la guerra. Europa se concentra en la tarea de reconstrucción; la literatura aspira a desligarse del pasado, a olvidar los temas dramáticos o pesimistas,⁹ y a mirar decididamente hacia el porvenir.

La noción de *escritura* reemplaza no sólo la de literatura (Barthes *versus* Sartre), sino también la de género literario. Jean-Marie Le Clézio afirmará: "La poesía, la novela, el cuento, son extrañas antiguallas que ya no engañan a nadie —o a casi nadie. ¿Poemas? ¿Relatos? ¿Para qué? La escritura, ya no queda más que la escritura, la escritura sola, que tantea con sus palabras, que investiga y describe con profundidad y detalles, que se aferra, que trabaja la realidad sin complacencia".¹⁰

He aquí una primera característica de la literatura francesa contemporánea: la frontera entre los géneros tradicionales tiende a desvanecerse.

Segunda característica: se enjuician el prestigio del autor y su conciencia como instancia principal de la creación literaria. Desde siglos, se vivía con un mito del Autor, que podía tomar varias formas. Boileau, al teorizar la actividad del escritor clásico, pretendía: "Lo que concebimos bien se enuncia con claridad / Y las palabras para decirlo llegan con fluidez".¹¹

Otras formas obsoletas de la confianza en un autor omnipotente: el mito del genio en la época romántica, o el mito del narrador omnisciente en la novela de los siglos XIX y XX.

En cambio, al generalizarse las ciencias sociales a lo largo del siglo XX, se descubre que la conciencia no es siempre conciencia de algo, y la crítica literaria se concentra en el examen del *texto*. En él se manifiestan fuerzas que trabajan a espaldas del escritor: fuerzas inconscientes, sociopolíticas, ideológicas o propiamente textuales. La atención se

⁹ Salvo excepciones, como las primeras novelas de Patrick Modiano: *La place de l'étoile* (1968) y *La ronde de nuit* (1969). Modiano escribió el guión de *Lacombe, Lucien* (Louis Malle, 1974). Su novela *Rue des boutiques obscures* obtuvo el Premio Goncourt en 1978.

¹⁰ Jean-Marie LE CLÉZIO, *La fièvre*. París, Gallimard, 1965, p. 8.

¹¹ N. BOILEAU, *Art poétique* (1674), canto I, vv.153-154.

desplaza del autor a la escritura. En *Raison de la critique pure*, Gérard Genette escribe:

Como ya dije muchas veces, el escritor es aquel que no sabe ni puede pensar fuera del silencio y del secreto de la escritura, aquel que sabe y siente en cada momento que, cuando escribe, no es él quien piensa su lenguaje; al contrario, sabe y siente que es su lenguaje quien lo piensa en él, y lo piensa fuera de él. De modo que nos parece evidente que el crítico sólo será plenamente crítico si entra también en lo que debemos llamar el vértigo, o si se prefiere, el juego fascinante y mortal de la escritura.¹²

Transformado en simple *scriptor*¹³ —en la jerga de los años sesentas—, el autor ya sólo es un modesto escriba, un instrumento únicamente capaz de *transcribir*. En su sentido más moderno, la palabra *escritura* reencuentra así su sentido propio.

Al investigar e ilustrar nuevas posibilidades del lenguaje, la literatura que va de los años cincuentas a los noventas se revela ampliamente experimental y una serie de fórmulas traducen ese empeño en la novedad. Existieron el tiempo de los “nuevos novelistas” (años cincuentas), el de los “nuevos críticos” (años sesentas), de los “nuevos filósofos” (años setentas), y ahora el “posmodernismo” apoyado en la triunfante ideología neoliberal. A la “nueva novela” y al “nuevo teatro” se les llamó también “antiteatro” y “antinovela”: Claude Mauriac habló así, jugando con las palabras, no de la *literatura contemporánea*, sino de la *aliteratura contemporánea* —con el mismo prefijo que opone “anormal” a “normal”— como si a esta “aliteratura” la caracterizara cierta negación o destrucción de aquella.¹⁴

Otra característica: entre los cincuentas y noventas, la creación literaria no puede separarse de la reflexión sobre la naturaleza y la función de la literatura. Creación y crítica quedan tan íntimamente entrelazadas que poemas y novelas son por igual libros de crítica; por otra parte, críticos como Roland Barthes subrayan que “ese canto sobre el canto sólo podrá convencer si se desenvuelve con el mismo rigor y bajo la misma forma de la obra que pretende comentar; la reflexión sobre

¹² Apud Jean RICARDOU, *Pour une théorie du nouveau roman*. París, Le Seuil, 1971, p. 31.

¹³ Georges Perec usó esa palabra de manera irónica, mientras los “nuevos críticos” la empleaban con mucha seriedad.

¹⁴ Claude MAURIAC, *L'aliterature contemporaine*. París, Gallimard, 1958.

la escritura no puede ser sino escritura".¹⁵ Como Barthes —un moderno Montaigne—,¹⁶ los críticos llegan a ser auténticos creadores: reintroducen la literatura en el ensayo.

3. Sin embargo, todos los intentos para reinventar la escritura, por representativos que sean de la modernidad, no deben hacer olvidar las vanguardias de la primera mitad del siglo XX: el cubismo y el surrealismo, por ejemplo, prepararon esas innovaciones; los supuestos descubrimientos de la posguerra recogen también la herencia de la *N. R. F.*, de Gide y Valéry en particular. Además, es preciso señalar una abundante literatura de inspiración tradicional, de calidad desigual pero no desprovista de interés y que, lejos de formalizar una ruptura, se empeña en perpetuar modelos a toda prueba desde la más remota tradición literaria. Por lo tanto, cabrá preguntarse si hay realmente una *invención* de la escritura en la literatura francesa desde los años cincuentas, o si por el contrario la estéril repetición de esquemas sólo refleja una impotencia para inventar formas propias de nuestro momento histórico.

En 1960, Julien Gracq declaró: "imposible elaborar cualquier tipo de inventario crítico serio de la literatura moderna [sin tropezar con dos de ellos:] el manual literario encerrado en los valores tradicionales, o bien el panorama de los valores del momento".

El presente ensayo sólo propone un esquema que permita situar las obras relevantes producidas después de 1950, sin criterios de exhaustividad y sin ceder a la facilidad de un inventario en forma de catálogo. Voluntaria o involuntariamente, se pasarán por alto muchos nombres importantes, muchos "valores del momento", en beneficio de obras ejemplares que elegimos para nuestro propósito. Los ejemplos aquí citados deben ser considerados precisamente como tales. Más que un panorama, se desea un examen de la producción contemporánea a la luz de algunas ideas generales.

Cabe mencionar que de manera deliberada y tal vez artificial, decidí limitarme a los escritores del hexágono, descartando así las otras literaturas de expresión francesa, tanto europeas (belga, suiza, etcétera) como americanas (de Quebec, de las Antillas) y africanas (África del Norte,

¹⁵ R. BARTHES, "Mesas redondas", en *Casa del Tiempo*. Trad. de Víctor Hugo Piña Williams. México, UAM, noviembre, 1993, p. 7.

¹⁶ La publicación de las *Obras completas* de Roland Barthes, iniciada en 1993 por las Éditions du Seuil, permite comprobarlo; rinde plena justicia a los talentos estilísticos de Barthes. (Cf. *Le Magazine Littéraire*, núm. 314. París, octubre, 1993.)

África Negra). A pesar de su importancia, o mejor dicho por su misma importancia, no considero aquí a Georges Simenon, ni a Philippe Jacottet, a Aimé Césaire ni a Édouard Glissant, a Mohammed Dib, Rachid Boudjedra o Leopold Senghor. Son capítulos aparte en la historia literaria, y por ello se evitará presentarlos como remolque de una literatura metropolitana.

Los géneros renovados

La nueva novela

A pesar de lo que comúnmente se cree, la narrativa de la escuela del "*nouveau roman*" no fue escrita a partir de preceptos: la teoría se constituyó al mismo tiempo, o después de la experimentación de nuevas formas novelísticas. *Para una nueva novela*, el ensayo de Alain Robbe-Grillet, quien destaca como teórico en el grupo, no apareció sino en 1963 y los otros textos teóricos capitales para la comprensión de este movimiento son más tardíos.¹⁷

El término de "nueva novela" no designa una escuela, ni siquiera un grupo definido y constituido de escritores que trabajarían con el mismo enfoque; no es más que una palabra cómoda, que incluye a todos los que buscan nuevas formas novelísticas susceptibles de expresar (o de crear) nuevas relaciones entre el hombre y el mundo, todos los que están decididos a *inventar la novela*, es decir, a inventar el hombre.¹⁸

Ni siquiera se define el grupo por una generación. Varios de sus integrantes habían empezado a publicar antes de la guerra: *Tropismos*, la novela que hiciera famosa a Nathalie Sarraute en los años cincuentas, apareció en 1938 con el *Murphy* de Samuel Beckett, es decir, el mismo año que *La náusea* de Jean-Paul Sartre. A pesar de grandes diferencias estilísticas, temáticas y cronológicas, la "nueva novela", en un sentido amplio, forma un conjunto cuya unidad aparecerá al destacar algunas características comunes.

¹⁷ *Problemas de la nueva novela* (*Problèmes du nouveau roman*, 1967) seguido por *Para una teoría de la nueva novela* (*Pour une théorie du nouveau roman*, 1971) de Jean Ricardou, quien fue un escritor de la segunda generación de la nueva novela.

¹⁸ Alain ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman*. París, Éditions de Minuit, 1963 (Critique), p. 9. (El subrayado es mío.)

Una casa editorial simboliza el grupo de los nuevos novelistas: las Éditions de Minuit, que gracias al amplio criterio de Jérôme Lindon y de su director literario, Georges Lambrichs,¹⁹ publicaron casi todas las obras de la nueva novela bajo la misma elegante portada blanca con letras azules,²⁰ réplica de la colección blanca de Gallimard, que con la celeberrima portada color crema con título rojo había presentado obras clásicas del siglo XX. La nueva novela se consolidó a partir de 1953, cuando salieron, casi al mismo tiempo que el ensayo de Roland Barthes,²¹ *Watt* y *El innombrable* (de Samuel Beckett), así como *Las gomas* (*Les gommages*) de Alain Robbe-Grillet; *Martereau*, de Nathalie Sarraute y *Los caballitos de Tarquinia* (*Les petits chevaux de Tarquinia*), de Marguerite Duras. Desde entonces, las "nuevas novelas" aparecen cada año, una tras otra.²² Vino después la era de los reconocimientos: en 1957, *La modificación* recibió el Premio Renaudot. Beckett esperaba hasta 1961 el Premio Internacional de Literatura, compartido ese año con Borges. La atribución del Nobel a Samuel Beckett (1969) marcó el apogeo de la nueva novela, que duraría hasta el éxito internacional de la obra de Marguerite Duras a mediados de los ochentas —en particular, de *El amante*²³—, y otro Nobel, otorgado a Claude Simon en 1985. Esos reconocimientos confirmaron la vigencia de una corriente que desde los cincuentas no ha dejado de ser motivo de controversias.

Sin abordar detalladamente un tema de esa complejidad, quisiera tan sólo mostrar la nueva novela en su búsqueda de una escritura nueva. Básicamente, el punto común entre esos novelistas es el rechazo de la concepción tradicional de novela, que en la primera mitad del siglo había

¹⁹ Georges Lambrichs (falleció en 1992) pasó a Gallimard después de pelearse con Jérôme Lindon y dirigió la revista *Les Cahiers du Chemin*, que publicó lo mejor de la literatura francesa entre 1965 y 1975.

²⁰ Para las reediciones recientes, Minuit presenta ahora estas obras con una portada figurativa, que por ser más amena no deja de ser un contrasentido, tratándose de obras que rechazan el principio de la figuración.

²¹ *El grado cero de la escritura*, vid. *supra*, p. 163, n. 6.

²² 1954, *Pasaje de Milán* (*Passage de Milan*) de Michel Butor; 1955, *El mirón* (*Le voyeur*) de Robbe-Grillet; 1956, *El horario* (*L'emploi du temps*) de Michel Butor; 1957, *La celosía* (*La jalousie*) de Robbe-Grillet, *La modificación* (*La modification*) de Michel Butor y *El viento* (*Le vent*) de Claude Simon; 1958, *Moderato cantabile* de Marguerite Duras y *La hierba* (*L'herbe*) de Claude Simon. Fueron cinco años de una producción muy intensa de los amigos de Jérôme Lindon, que dieron el impulso a una verdadera corriente literaria, que la crítica tuvo que tomar en cuenta.

²³ *L'amant*, 1984, Premio Goncourt. Duras quiso reeditar este éxito con *L'amant de la Chine du Nord*, 1990.

conocido brillantes ilustraciones como las de Mauriac, Bernanos, Giono, Malraux, etcétera. Ya Paul Valéry, André Gide²⁴ y más recientemente Jean Paul Sartre²⁵ habían cuestionado la validez del relato tradicional; este último opuso a Mauriac la práctica de los novelistas estadounidenses, en particular la de John Dos Passos, mostrando así una revolución en el "punto de vista" del narrador. La nueva novela, que recoge los frutos de esa innovación técnica, será conocida durante un tiempo como "escuela de la mirada". Marguerite Duras también se había declarado de la escuela estadounidense mucho antes de la constitución de la nueva novela: antes de la guerra, varias de sus novelas se emparentan directamente con el neorrealismo de Steinbeck, por ejemplo.

Pero fue Roland Barthes quien suscitó un cuestionamiento más vigoroso del relato tradicional al formular con gran claridad, en *El grado cero de la escritura*, las reglas básicas de la novela: uso del pronombre "él" y del pretérito (en francés *passé simple*). Barthes recalcó que ambos recursos literarios recrean en el relato personajes individualizados, protagonistas de una serie de acciones congeladas en un orden determinado. Claude Mauriac, que se integraría también al grupo de los impugnadores de la novela, simbolizó el recelo hacia la narrativa tradicional por un título: *La marquesa salió a las cinco*. Retomaba de manera emblemática las reticencias que Paul Valéry había ya compartido, según el testimonio de André Breton.²⁶ En efecto, la palabra *insane* era el inicio típico de un relato tradicional, a partir del cual la tarea del novelista consiste en darle a su marquesa cierta identidad (una descripción física y psicológica, una familia, una historia, etcétera), e inventar una serie de acciones atribuibles con verosimilitud a dicha marquesa: ¿Por qué y para qué salió a las cinco?

Esas ideas sencillas explican la fisonomía tan particular de la nueva novela.

²⁴ En *Los falsos monederos*, 1924.

²⁵ En *Situaciones*, 1947.

²⁶ C. MAURIAC, *La marquise sortit à cinq heures*, 1961. En el primer *Manifiesto del surrealismo* (1924), André Breton cuenta: "M. Paul Valéry proposait dernièrement de réunir en anthologie un aussi grand nombre que possible de débuts de romans, de l'insanité desquels il attendait beaucoup. [...] Une telle idée fait encore honneur à Paul Valéry qui, naguère, à propos des romans, m'assurait qu'en ce qui le concerne, il se refuserait toujours à écrire: *La marquise sortit à cinq heures*. Mais a-t-il tenu parole?" (André BRETON, *Manifestes du surréalisme*. París, Gallimard, 1972 [Idées], p. 15.)

Desaparición del personaje

A principios del siglo XX, en las obras de James Joyce y Robert Musil por ejemplo, se inicia la desagregación del héroe. Claude Ollier intituló una de sus piezas radiofónicas *La muerte del personaje* (*La mort du personnage*): ese elemento esencial de la narrativa es efectivamente el que desaparece en los experimentos de la nueva escritura. Muchas veces, no tiene nombre y sólo se le identifica por un lacónico “el hombre” en las novelas de Alain Robbe-Grillet, o por una mayúscula (“A.” en *La celosía*): es más, ninguna descripción física ayuda a individualizarlo y se vuelve irrisorio símbolo de cualquiera de nosotros. Pero lo más característico se encuentra tal vez en la obra de Beckett, que presenta un abanico de personajes deshumanizados, larvarios, reducidos en sus mejores momentos —como la esposa de Krapp— a un “montón de órganos en desuso”²⁷ o, en otros casos límite, a una boca que niega su propia identidad (*Not I*), y a la voz balbuceante de *El innombrable* o *Cómo es*. Este aspecto suscitó significativamente acérrimas críticas, porque socavaba el protocolo y la dignidad de la literatura. La degradación del personaje en la obra de Beckett llega no sólo a la puesta en escena de vagabundos o tullidos condenados a reptar en el lodo o a quedar inmovilizados en botes de basura, sino también a una duda sobre la identidad misma del sujeto: ¿quién es “yo” en *El innombrable*? ¿Murphy, Molloy, Malone o Samuel Beckett?

Rechazo del pronombre “él”

Butor lanza también un desafío a las tradiciones narrativas con el extraño “usted” que, desde la primera frase de *La modificación*, suena para el público como un insulto o una agresión, a pesar de ser una fórmula de cortesía. Sobre todo, envuelve al lector en la narración e incluso en la composición del libro. Realiza con éxito una intención obvia o implícita que existe en casi todas las “nuevas” novelas: concluir, en el marco de este *recelo* que describió Nathalie Sarraute en el ensayo fundador ya mencionado, un nuevo pacto entre el productor y el consumidor de la literatura (es lo que explica la frecuente dimensión tautegórica de las novelas de esta época).²⁸ Beckett prefirió por su parte un *yo* que

²⁷ *Eleuthéria*, obra inédita (1947) conservada en las Éditions de Minuit.

²⁸ En oposición a *alegórica* (obra que remite por medio del símbolo, por ejemplo, a una realidad, una idea, un personaje, exterior a ella), se dice *tautegórica* una obra que remite a sí misma, como *Los falsos monederos* de André Gide, *La modificación* de Michel Butor —procedimiento que fue común en la época barroca, especialmente en el teatro (*El sueño de una noche de verano*, *Hamlet* de Shakespeare, etcétera).

llevaba a sus últimas consecuencias el *yo* desencarnado de Proust —ese *yo* que constituye la dimensión más revolucionaria de *En busca del tiempo perdido* y explica por qué “Proust es el fundador de toda esa parte tan importante de la literatura moderna, que tiene por objeto el lenguaje mismo”.²⁹ La nueva novela utiliza muchas veces un *yo* igualmente alejado del *yo* empleado en la autobiografía y del *yo* que en la novela naturalista introduce un personaje más de la narrativa tradicional.

Desintegración progresiva del contexto espacial

En la obra de Beckett, son particularmente notables la progresiva desintegración del espacio de la narración, la presencia creciente e invasora de las tinieblas, la incertidumbre espacial que lleva no sólo a los personajes, sino al lector y al propio narrador, a dudar de la realidad que enfrenta. Pero este recurso caracteriza también las novelas y las películas de Alain Robbe-Grillet y Marguerite Duras, así como *El innombrable* o la última obra publicada de Beckett, *Sobresaltos* (“como alguien en un sitio desconocido en busca de la salida [...] mismo sitio que aquél desde el cual cada día se iba a errar”).³⁰

Desagregación de la secuencia narrativa

Roland Barthes expresó que la práctica de la discontinuidad en el relato, generalizada por Butor a partir de *Grados* (*Degrés*, 1960) y sobre todo de *Mobile* (1962), “hirió la idea misma de libro”.³¹ Sin embargo, Barthes mostró también que la aparente discontinuidad encubre “un *continuum* del discurso que es inmediatamente perceptible”. Esta práctica es así emblemática del esfuerzo de la nueva novela por presentar la literatura como “un código que es menester descifrar”.³² En el laberinto de Robbe-Grillet, la repetición de las acciones pervierte también el orden del relato y nos induce en un laberinto del tiempo que es, en realidad, el laberinto de la escritura.

La desagregación de la secuencia ordenada de los acontecimientos que configuraban un relato y organizaban un mundo estructurado se da

²⁹ Roger LAPORTE, “La naissance de la littérature”, en *La Nouvelle Revue Française*. París, julio, 1967, pp. 81-91.

³⁰ Samuel BECKETT, *Sobresaltos*. París, Éditions de Minuit, 1989, 32 pp. (*Sobresaltos*. Trad. de Antonio Marquet. México, UAM-A, 1990, pp. 14-18.)

³¹ R. BARTHES, “Littérature et discontinu”, en *Critique*, 1962. Reed.; *Essais critiques*. París, Le Seuil, 1964 (Tel quel), p. 175.

³² “C’est précisément cela, la littérature: un code qu’il faut accepter de déchiffrer”. (R. BARTHES, *Essais critiques*, p. 181.)

en la obra de Beckett, especialmente a través de la perversión del tiempo. Es sensible desde *Molloy*; en *Cómo es*, el tiempo se estira hacia el infinito; en *El deshabitador*, el tiempo parece suspendido —“en caso de que esta noción se mantenga válida”, como lo apunta obsesivamente Beckett. Así, en la obra de los “nuevos novelistas”, el relato no tiene pies ni cabeza: su lógica está en otra parte.

Búsqueda de la neutralidad del narrador

Las primeras obras de Marguerite Duras, por su búsqueda de la neutralidad en la captación de estados anímicos que vacilan entre conciencia e inconciencia, se aproximan a los experimentos de Claude Simon y Alain Robbe-Grillet. Pero es Nathalie Sarraute quien ofrece el ejemplo más característico al pretender traducir por medio de una escritura neutral los estados anímicos sutiles que llamó *tropismos* (“fluctuaciones de la conciencia [plasmadas] en un lenguaje que refleja todas las sensaciones oscuras, contradictorias, que nos atraviesan”).³³

Fue precisamente esa neutralidad la que Roland Barthes acababa de nombrar “el grado cero de la escritura” o “escritura blanca”, “un estilo de la ausencia que es casi una ausencia ideal de estilo”,³⁴ inaugurada por *El extranjero* de Camus pero cuyo ejemplo más logrado es tal vez la escritura despersonalizada de Samuel Beckett.

Segunda generación de la nueva novela

Por los años sesentas, se integraron a la “nueva novela” jóvenes escritores como Jean Ricardou, Jean Thibaudeau, Jean-Pierre Faye, Marcelin Pleynet, Maurice Roche y Philippe Sollers.

Maurice Roche es probablemente, desde la publicación de *Compact* en 1966, el escritor que puso en tela de juicio de la manera más radical las estructuras de la narrativa, llevando a sus últimas consecuencias la podredumbre de la escritura contemporánea; pero con *Drama* (*Drame*, 1965), y luego *Lógicas* (*Logiques*, 1968), *Números* (*Nombres*) y *Leyes* (*Lois*, 1972), fue Sollers quien apareció como el símbolo de la vanguardia literaria, espeluznante para los tradicionalistas. Sus primeras obras, *El desafío* (*Le défi*, 1957) y *El parque* (*Le parc*, 1958), relativamente accesibles, fueron advertidas y alabadas por François Mauriac, pero después renegados por el propio Sollers. Su afición por el rigor cientí-

³³ Frédéric-Yves JEANNET, “Nathalie Sarraute o la conversación reinventada”, en “La Jornada Semanal”, núm. 235, supl. de *La Jornada*. México, 12 de diciembre, 1993, p. 38.

³⁴ R. BARTHES, *El grado cero de la escritura*, pp. 78-80.

fico y las matemáticas, visible en sus títulos y compartido por otros escritores de la época (Queneau, Perec, Le Lionnais, Roubaud, Bonnefoy, Denis Roche), manifiesta el recelo hacia la literatura institucionalizada y la consecuente mala conciencia que experimentan los productores de la literatura.³⁵

Sollers, Ricardou y sus amigos fueron a la vez novelistas y críticos que se sumaron a la ya reconocida escuela de "la nueva crítica", integrada por Roland Barthes, Gérard Genette, Jean-Pierre Richard, Jean Rousset y Tzvetan Todorov, así como Greimas y la *semiótica*, Julia Kristeva y la *semanálisis*, etcétera. Representaban en realidad una familia intelectual más amplia, la de los "estructuralistas", cuya característica fue abarcar en la reflexión sobre la literatura todas las ciencias humanas, tanto la lingüística (desde Saussure, Chomsky, etcétera) como el psicoanálisis (Jacques Lacan), la etnología (Claude Lévi-Strauss), la filosofía (Michel Foucault, Louis Althusser), a los que se agregarían alrededor del 68 Jacques Derrida, Michel Serres, Gilles Deleuze y Félix Guattari. En los setentas, los novelistas de la primera generación parecen alejarse por igual del género novelístico, o abandonarlo definitivamente: Michel Butor cierra un ciclo con *Intervalos*, subtítulo *Anécdota en expansión* (1970), y prefiere dedicarse a la crítica literaria o artística. A partir de *¿Los escucha? (Vous les entendez?)*, (1972) y hasta *Tú no te quieres (Tu ne t'aimes pas)*, (1989), Nathalie Sarraute "ha descartado casi por completo la anécdota", advierte Frédéric-Yves Jeannet, quien agrega: "aquí la novela en sí desaparece y la escritura se reduce a una sucesión de fragmentos hilados por un tema, semejante al tema musical o poético".³⁶

Mientras la nueva novela se diluye en el ensayo o en la autobiografía, a la cual regresan Duras y Sarraute, a la generación del relevo la integran pensadores que sólo prolongan en la novela su reflexión teórica. La filosofía y las ciencias del hombre pretenden unirse en un proyecto único, bajo el signo del lenguaje.³⁷ La compenetración entre literatura y

³⁵ Desde 1981, con *Mujeres (Femmes)*, Sollers parece haber cambiado de estilo al cambiar de editorial: pasando a la casa Gallimard, pudo entrar también al libro de bolsillo (gracias a la colección Folio), lo cual significó una inmediata extensión de su público. En esa nueva manera, publicó *Le cœur absolu* (1987), *Les folies françaises* (1988), *Le lys d'or* (1989), *La fête à Venise* (1991), *Le secret* (1992).

³⁶ F. Y. JEANNET, "Nathalie Sarraute o la conversación reinventada", en *op. cit.*, p. 43.

³⁷ Ese proyecto llamado "*le tournant linguistique*", ha dejado una herencia importante, aunque su validez sea cuestionada en la última década. (Cf. Thomas PAVEL, *Le mirage linguistique. Essai sur la modernisation intellectuelle*. Paris, Éditions de Minuit, 1988. 210 pp.)

ciencias sociales llega a una identificación casi completa y por ello estas novelas reciben a veces el nombre genérico de "novela estructuralista". Se trató de llevar a su punto extremo los presupuestos del grupo de las Éditions de Minuit,³⁸ pero su principal expresión en el campo editorial fueron las Éditions du Seuil, con la colección y la revista *Tel Quel*, dirigidas por Philippe Sollers. En las obras "telquelistas", o "telquelizantes" —como ya se dijo entonces—, la elusión del personaje y el rechazo de la preocupación realista beneficia al puro lenguaje: ya no representa nada, ya no hay argumento. La novela deja de ser la aventura de unos personajes para convertirse en una aventura de la palabra, o sea de la escritura. La representación que se da entonces es la del juego del lenguaje, de la ilusión de la escritura. Sollers escribe en *Drama*: "Estamos ahora en el proscenio de la palabra. Ésta se descubre interior y exterior a la vez, dependiente ya de un coro (el pronombre *él*), ya de un individuo que se designará con un *yo*".

Roger Laporte,³⁹ aun proponiendo un nuevo género que sería la "biografía", ofrece en *La veille* (1963), *Une voix de fin silence* (1966), *Pourquoi* (1967) y sobre todo *Une vie* (1986) una obra novelística que solicita directamente la reflexión sobre la escritura.

Varios novelistas nacidos en los años cuarentas, revelados en los sesentas en el contexto de la nueva novela, quedan al margen de *Tel Quel*, aunque su escritura rompe también con la construcción tradicional del relato y aprovecha los aportes de la nueva escritura. Desde *Récidive* (1967) e *Interdit de séjour* (1969), Tony Duvert, nacido en 1945, elige transcribir en un molde moderno el otro lado del erotismo y la sexualidad, y prosigue así la reivindicación de Jean Genet al que remite ostensiblemente el *Journal d'un innocent* (1976), una respuesta desculpabilizada, treinta años después, al *Journal du voleur* (1946).

En una dirección diferente, Jean-Marie Le Clézio también propuso nuevas formas de la novela e intentó crear un estilo propio. Revelado al público por el Renaudot que en 1963 premió *Le procès-verbal*, Le Clézio llegó a conquistar un público amplio sólo en los años ochentas. Con

³⁸ Jean Ricardou ha estudiado la relación entre *Tel Quel* y la "nueva novela", apuntando "la radicalización por parte de *Tel Quel* de la actividad de la nueva novela": "en su diario común contra el dogma de la representación, la actividad de la nueva novela es repetida e incrementada por *Tel Quel*". (*Pour une théorie du nouveau roman*. París, Le Seuil, 1971, p. 265.)

³⁹ Nacido en 1925. Cf. F. Y. JEANNET, "Roger Laporte à l'épreuve du silence", en *Digraphe*, núm. 46. París, Mercure de France, diciembre, 1988, pp. 75-85.

Désert (1980), *Le chercheur d'or* (1985) y *Voyage à Rodrigues* (1986), retoma la tradición novelesca, en particular de la novela de aventuras, con una dimensión mítica. Incluyendo un libro de cuentos, *Printemps et autres saisons* (1989), y una última novela: *Onitsha* (1991), las obras recientes de Le Clézio se pueden leer como una fábula del retorno al origen, como una metáfora de la civilización occidental traducida a un lenguaje esplendoroso que festeja la unión del sujeto con la belleza de la vida. Le Clézio, quien ha vivido en México y se ha convertido en un apasionado de este país sin olvidar por ello sus raíces mauricianas,⁴⁰ ha amalgamado en Francia Oriente y Occidente, dos horizontes lejanos, en una búsqueda simbólica. Esas últimas obras aparecen como una búsqueda estilística y ética amparada por la figura ejemplar de Sahagún, cuyo deseo proselitista se convirtió en recuperación apasionada de la cultura náhuatl. La sed de oro de los conquistadores y la curiosidad intelectual de los humanistas dan la clave susceptible al mismo tiempo de explicar y salvar el mundo de hoy. Recogiendo la herencia de Rimbaud⁴¹ y de los surrealistas⁴² que encontraron en países como México valores que el mundo occidental ha perdido, Le Clézio pretende: "El encuentro con el mundo indio ya no es un lujo hoy en día. Se volvió una necesidad para quienes quieren entender lo que pasa en el mundo moderno".⁴³

Le Clézio ha editado en francés *El libro de los libros de Chilam Balam* y evocado en un texto curioso y conciso, *Trois villes saintes* (1980), tres ciudades mayas desaparecidas: Chanchah, Tixcacal y Chun Pom. Tradujo también en el ensayo su pasión por México, desde *Haï* hasta *El sueño mexicano y Diego y Frida*.⁴⁴

⁴⁰ Las dos últimas novelas están fundadas sobre la aventura de la rama paterna de Le Clézio, colonos que se instalaron en el siglo XVIII en la isla Mauricio, posesión francesa del océano Índico, así como en la vecina isla Rodrigues. Ambas pasaron a ser colonias inglesas después de la derrota de Napoleón I (1810-1815).

⁴¹ Rimbaud pensaba el Oriente en los mismos términos. Cf. *Una temporada en infierno*: "Mandaba al diablo las palmas de los mártires, los esplendores del arte, el orgullo de los inventores, el ardor de los plagiatos; me volvía a Oriente, a la sabiduría primera y eterna". (*L'impossible. Oeuvre-Vie*. Ed. de Alain Borer. París, Artéa, 1991, p. 440.)

⁴² En particular, Antonin Artaud en su conferencia "Surrealismo y revolución" (*Oeuvres complètes*, t. VIII. París, Gallimard, 1971, p. 174). Cf. Luis Mario SCHNEIDER, *México y el surrealismo (1925-1950)*. México, Arte y Libros, 1978, p. 61.

⁴³ J. M. LE CLÉZIO, *Haï*. París, Champs/Flammarion, 1987, p. 11.

⁴⁴ J. M. LE CLÉZIO, *Haï*. Ginebra, Skira, 1971; *Prophéties de Chilam Balam*. París, Gallimard, 1976; *Relation de Michoacán*. París, Gallimard, 1984; *Le rêve mexicain ou la pensée interrompue*. París, Gallimard, 1988; *Diego et Frida*. París, Stock, 1993.

El nuevo teatro

Los escritores de las Éditions de Minuit y los de *Tel Quel* no se limitaron a la crítica literaria y a la novela: transformaron también el lenguaje teatral.

La figura sobresaliente del nuevo teatro es la de un importante narrador, Samuel Beckett, quien da a la expresión del absurdo contemporáneo su mayor resonancia en la escena: *Esperando a Godot* (*En attendant Godot*, 1952), el extraordinario y conmovedor *Oh les beaux jours!* (1963) y por fin *Catastrophe et autres dramatiques* (1982). La primera pieza fue, junto con *La cantante calva* (*La cantatrice chauve*) de Eugène Ionesco, la chispa que prendió la pólvora de la vanguardia en los años cincuentas. Luego, mientras Ionesco evolucionaba hacia un teatro más generoso y enriquecido con una verdadera dimensión shakespeariana, como en *El rey muere*, evidente réplica de *El rey Lear* —tragedia simbólica de la agonía de los valores contemporáneos (*Le roi se meurt*, 1962)—, Beckett acentuaba cada vez más su pesimismo y su exigencia literaria, hasta llegar a un silencio desengañado.

Cabe mencionar también a Claude Simon (*La separación*), a Robert Pinget (*Lettre morte*, 1959), a Romain Weingarten (*L'été*, 1966) a Roland Dubillard (*La maison d'os*, 1962), a François Billeldoux, Arthur Adamov, Arrabal y muchos más. La obra poética y novelística de Jean Genet, escrita en los años de la guerra y la inmediata posguerra⁴⁵ e inscrita en la ruptura —social y moral—, se continúa con una serie de obras dramáticas que mezclan la ilusión, lo perverso y lo sagrado en una verdadera asunción de la ética artaudiana del teatro de la crueldad: *El balcón* (1956), *Los negros* (1958), *Los biombos* (1961) representan una propuesta teatral concebida como una comunión que desembocará en la rebeldía y la revolución.

El "séptimo arte" llega también a ser terreno de expresión de los impugnadores de la novela o del teatro: Beckett escribe *Film*,⁴⁶ que se rueda en Estados Unidos en 1964 con Buster Keaton como único actor, bajo la dirección de Alan Schneider, y recibe el Premio de la Crítica en el Festival de Venecia (1965). Aparte de numerosas obras de teatro,

⁴⁵ Los poemas de *El condenado a muerte* (1942) cantan el deseo incandescente en alejandrinos regulares; las novelas *Pompes funèbres* (1944), *Querelle de Brest* (1944), *Notre-Dame des Fleurs* (1946) y *Miracle de la rose* (1947), evocan en una prosa lírica, a la vez barroca y cruda, personajes de ensueño cuya ambigüedad pone en tela de juicio el maniqueísmo burgués.

⁴⁶ S. BECKETT, *Film*. Trad. y pról. de Jenaro Taléns. Barcelona, Tusquets, 1975.

Marguerite Duras se interesa especialmente en el cine, pasión que comparte con ella Alain Robbe-Grillet: ambos escriben guiones, antes de realizar sus propias películas.⁴⁷

El antiteatro, como la novela correspondiente, disuelve personajes y lenguaje para enfatizar la desaparición del sujeto, y expresa así la deshumanización del arte moderno cuya dramática escenificación genera la angustia sin límites que muchas veces se expresa en la risa, su último recurso.

Pero los años setentas representaron, tanto para el teatro como para la novela, una nueva crisis.

1968 muestra una vez más las limitaciones de este teatro vanguardista. El teatro es ahora manifestación popular, toma de escena como podría hablarse de ganar la calle en una revuelta estudiantil. Ante la demanda del público, las obras de teatro se convierten en espectáculos y el autor desaparece progresivamente para dejar al director como hombre orquesta capaz de organizar y dar vida a los espectáculos.⁴⁸

Al margen del continuo éxito del teatro de boulevard o el de Jean Anouilh, de las aparatosas escenografías de Robert Hossein y de la perseverancia de grandes compañías oficiales (Comédie-Française, Odéon, T. N. P. de Chaillot), la vanguardia se encuentra entonces en la práctica de tres directores: Ariane Mnouchkine, Antoine Vitez y Patrice Chéreau, quienes desplazan del texto al escenario el lugar de la modernidad. En un momento de relativa penuria creativa, en la que se erige como excepción la obra de un autor joven prematuramente desaparecido: Bernard-Marie Koltès (*Combat de nègre et de chiens*, 1983; *Quai Ouest*, 1985; *Dans la solitude des champs de coton*, 1987; *Le retour au désert*, 1988; *Roberto Zucco*, 1990),⁴⁹ se recuperan obras clásicas, de Racine a Marivaux,

⁴⁷ Marguerite Duras, *La musique*, 1960; *Détruire, dit-elle*, 1969; *Nathalie Granger*, 1972; *India Song*, 1975; *Baxter, Vera Baxter*, 1976; *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, 1976; *Des journées entières dans les arbres*, 1976; *Le camion*, 1977; *Le navire Night*, 1978; *Les mains négatives*, 1979; *Césaire*, 1979; *Amelia Steiner*, 1979; *Les enfants*, 1985. Guiones de *Hiroshima mi amor* (Alain Resnais, 1960) y *Une aussi longue absence* (Henri Colpi, 1961).

Alain Robbe-Grillet, *L'homme qui ment*, 1968; *L'eden et après*, 1971; *Glissements progressifs du plaisir*, 1974; *Le jeu avec le feu*, 1975; *La belle captive*, 1984. Guion de *L'année dernière à Marienbad* (Alain Resnais, 1961).

⁴⁸ Carlos BONFIL, "Notas sobre la creación teatral en Francia. 1970-1985", en *Culturarte*, núm. 2. México, mayo, 1986, p. 29.

⁴⁹ Bernard-Marie Koltès es también autor de novelas: *La fuite à cheval très loin dans la ville* (1984); *La nuit juste avant les forêts* (1988); *Prologue* (1991).

pasando por Shakespeare o por adaptaciones de novelas y clásicos extranjeros.

Poesía y antipoesía

Michel Butor escribió al principio de *Répertoire II* (1964): “desde el día en que comencé mi primera novela, durante años no redacté ya un solo poema, porque tenía la impresión de que la novela, en sus formas más elevadas, era capaz de recoger toda la herencia de la poesía antigua”.⁵⁰

Sin embargo, y aunque un solo libro haya sido reivindicado por el autor como tal (*Travaux d'approche*, 1972), se pueden considerar como textos de carácter poético los que Butor publicó en abundancia a mediados de los sesentas: las series de *Ilustraciones*,⁵¹ de *Matière de rêves*,⁵² *Envoi*,⁵³ etcétera. Ahí la imagen, ya sea pictórica, sonora o esa compleja representación de síntesis que brindan los sueños, siempre entra como mediadora de la poesía, instaurando un vaivén entre la escritura y la expresión plástica o musical. En particular, el “relato de sueños” rebasa la tentativa de Georges Perec (*La boutique obscure. 124 rêves*, 1973) y llega a ser un género literario aparte —exploración de la materialidad del lenguaje, cuyas estructuras permiten construir el relato de sus sueños. Es el relato de lo imaginario en su estado más puro. Gracias a él se descubre parte del mecanismo misterioso de producción de las imágenes, cuya proliferación intenta deslindar los límites porosos de nuestra personalidad, como los “tropismos” de Nathalie Sarraute.

De Samuel Beckett, cabe también mencionar sus *Poemas*, reeditados con *Mirlitonades* en 1978.

Francis Ponge (1889-1988), autor de *Le parti-pri des choses* (1942), fue considerado por Jean-Paul Sartre como el poeta del existencialismo, por los nuevos novelistas como el precursor de su movimiento y por *Tel Quel* como el fundador del lenguaje moderno. Es un poeta que no reconoce hacer poesía. Sus pequeños párrafos en prosa describen minuciosamente las cosas hasta agotarlas: son poemas sin lirismo, donde se percibe una gran ternura y una profunda admiración para las cosas (conchas, naranjas, caracoles, etcétera). Ponge aparece como un poeta genial por su dominio del lenguaje, que reanuda con la tradición de los blasonadores del siglo XVI y modifica radicalmente el modo de expresión

⁵⁰ Michel BUTOR, *Répertoire II*. París, Gallimard, 1972 (Idées), p. 7.

⁵¹ Cuatro volúmenes, en Gallimard, col. Le chemin, 1964-1976.

⁵² Cinco volúmenes, en Gallimard, col. Le chemin, 1975-1985.

⁵³ Dos volúmenes, en Gallimard, col. Le chemin, 1980-1983.

literaria moderno, abriendo paso tanto a las descripciones de la "nueva novela" como a los experimentos lingüísticos de *Tel Quel*.⁵⁴

Del grupo de *Tel Quel*, Marcelin Pleynet con *Paysage en deux* (1963), *Comme* (1965), *Stanze* (1973), *Plaisir à la tempête* (1987), transforma la poesía en una reflexión sobre el quehacer de la escritura, considerada por la crítica como "una de las tentativas más interesantes de la poesía francesa desde la guerra". Comparten la misma tendencia otros "poetas del lenguaje", como Michel Deguy, Henri Meschonnic y Jacques Roubaud. Este último juega con los números, la tipografía y los ritmos en *Trente et un au cube* (1973) y, en *Autobiographie chapitre dix*, con la narrativa como dimensión de la poesía. Roubaud propone "un gran colaje que nos lleva de nuevo a la problemática central de la literatura actual, la del escritor-lector, citando, parodiando, escribiendo".⁵⁵ Maurice Roche, el autor de *Compact*, se acercó a la poesía en *Memoria* (*Mémoire*, 1977) y *Ópera bufa* (*Opéra-bouffe*), donde el tema de la muerte individual, prueba de lo absurdo de la condición humana, desemboca en el de la muerte del lenguaje, colmo y conclusión del fracaso de la civilización contemporánea.

Denis Roche, al evocar en su novela *Loba baja* "los contactos enloquecidos e inteligentes con la Lengua-Muerte",⁵⁶ los que vive el hombre de nuestro tiempo, es quien se dedica a la empresa de destrucción más radical en el campo poético.⁵⁷ Obsesionado por la muerte, sobre todo en *Le mécrit* (1973) —palabra que sugiere a la vez "lo mal escrito y el desprecio (*le mépris*) hacia el lenguaje— Denis Roche se declara "sepultero de la poesía" y proclama el fin de "los poietas" ("*les pohètes*"), a quienes pretende detestar. Según él, el poema debe excluir ya toda vibración poética para transformarse en obra científica. A la "antinovela" y al "antiteatro", corresponde pues una "antipoesía": para Denis Roche, "la poesía es inadmisibile, y además no existe".

Esa actitud suscitó reacciones contradictorias, ya que a los otros poetas les dejaba tres soluciones: insultarlo a su vez, fingir ignorarlo o

⁵⁴ Desde 1950 ha publicado: *Le grand recueil*, 1962; *Lyres*, 1962; *Pièces*, 1962; *Pour un Malherbe*, 1965; *Tome premier*, 1965; *Le savon*, 1967; *L'atelier contemporain*, 1977; *Comment une figure de paroles et pourquoi*, 1977.

⁵⁵ Bruno VERCIER y Jacques LECARME, *La littérature en France depuis 1968*. Paris, Bordas, p. 202.

⁵⁶ Denis ROCHE, *Louve basse*. Paris, Le Seuil, 1976, p. 13.

⁵⁷ *Eros énérgumène*, 1968; *Trois pourrissements poétiques*; *Les idées centésimales de Miss Elanize*.

asumir la mala conciencia que él despertó. La poesía, en cierta manera expulsada del paraíso, ya no pudo ser como antes.

La forma extrema de la disolución del lenguaje es la forma pulverizada, cultivada en los setentas por los poetas llamados *minimalistas* (André du Bouchet,⁵⁸ Jean Daive,⁵⁹ Alain Borer⁶⁰), porque reducen al mínimo el material poético, presentado en estado bruto, con blancos y lagunas. Es un lenguaje descontrolado, tendido como un puente por encima de la nada: la tendencia moderna al aforismo y al fragmento se agota en el telegrama: "el poema ya no es más que la fugaz sugerencia de un poema que no está ni escrito ni por escribir".⁶¹ Bernard Noël⁶² inscribe palabras abandonadas en una página casi completamente blanca, palabras rodeadas de silencio.

Jean-Claude Grosjean desorganiza la sintaxis, e incluso las palabras, tomando como modelos tecnológicos la máquina de escribir y la informática: *Poésie 1*, *Grappes*, *Poésie 2*, etcétera; Christian Prigent (*Power/Podwer*) continúa la experiencia formalista de *Tel Quel* recogiendo también la lección de Raymond Queneau en su práctica de la broma sobre el lenguaje. Michel Vachey,⁶³ quien desapareciera en 1987, es un virtuoso de la tipografía y de los aspectos plásticos de la poesía: señala su relación con la pintura y el grafismo, mezcla los géneros como lo hicieron Michel Butor y Denis Roche. Vachey fundó el grupo *Textstruction*, cuyo nombre (en el que se oyen a la vez *Texte*, texto, y *destruction*, destrucción) es ya todo un programa.

Los francotiradores del Oulipo

Entre los principales "inventores" de la literatura francesa en los últimos cuarenta años, es justo mencionar aparte un grupo de importancia menor, pero cuyos intentos contribuyen de manera significativa a derrotar los bastiones de la literatura.

Se autonombró Oulipo, *Ouvroir de Littérature Potentielle* (Taller de Literatura Potencial) a partir de un término, *ouvroir*, que designaba en

⁵⁸ *Airs* (1951), *Sans couvercle* (1953), *Dans la chaleur vacante* (Prix des Critiques, 1961), *Qui n'est pas tourné vers nous* (1972), *Ici en deux* (1986).

⁵⁹ *Décimale blanche. Le jeu des séries scéniques. 1, 2, de la série non aperçue. Imaginary Who pour B. N.*

⁶⁰ *Venusberg. Le métier à tisser.*

⁶¹ Alain BOSQUET, "La poésie française contemporaine, 1960-1990", en *Poésie aujourd'hui*. Paris, Ministère des Affaires Étrangères, 1992, p. 18.

⁶² *Extraits du corps, L'été langue morte, La chute d'Icare, La chute des temps* (1983).

⁶³ *Scène d'Ob*, 1970; *Couture/ligne, Cavtardages*, 1971; *Toil*, 1975.

la Edad Media y el siglo XVI un lugar de trabajo en común: aquí la palabra importa como idea de creación colectiva. Fundaron el Oulipo Raymond Queneau (cuya obra es una de las más interesantes, divertidas e innovadoras del siglo XX), Albert-Marie Schmidt (erudito especialista de la poesía renacentista), los novelistas Jacques Bens⁶⁴ y Georges Perec, y los matemáticos Claude Berge y François Le Lionnais. En el grupo aparecen también representantes del "Colegio de Patafísica" (Noël Arnaud, Latis), poetas y escritores (como Lescure, Duchâteau y Queval), corresponsales extranjeros (Italo Calvino, Stanley Chapman, Ross Chambers). Según sus propias palabras, Raymond Queneau quería promover "preparaciones e investigaciones sobre posibilidades poéticas del lenguaje, diferentes de las que existen actualmente": la idea fundamental es la de creación colectiva a partir de limitaciones o coerciones (*contraintes*) aceptadas libremente y de común acuerdo por el grupo.

El Oulipo remite a veces al surrealismo (en el que Raymond Queneau participara al principio de su carrera), por su carácter de creación colectiva —que evoca el "cadáver exquisito"— y por el aspecto juego-tón que aquí adquiere la creación literaria. Pero al desechar el azar y el automatismo psíquico, Oulipo rechaza el surrealismo: sus antecesores reconocidos son más bien Stéphane Mallarmé y Paul Valéry, los primeros "manipuladores" del lenguaje; Oulipo defiende además el lugar del autor, cuyos derechos son negados, como lo hemos visto, por la vanguardia estructuralista.⁶⁵ A contracorriente del estructuralismo y de las ciencias humanas, reafirma una vocación científica, pero fundándose en las matemáticas,⁶⁶ o las ciencias biológicas y naturales, como el burlesco *Cantatrix sopranica L. et autres scientifiques*, de Georges Perec.

Perec quiso recorrer toda la literatura de su tiempo sin tener la impresión de volver atrás ni de volver a pisar sus propias huellas: "escribir todo lo que al hombre de hoy le es posible escribir".⁶⁷ Esta ambición lo llevó, sin prescindir nunca del espíritu o de estructuras

⁶⁴ Poeta y novelista, nacido en 1931: *Valentin* (1958), *Rouge grenade* (1976).

⁶⁵ Para saber más sobre el Oulipo, se puede consultar el texto fundador de Raymond Queneau (*Bâtons, chiffres, lettres*, 1974), los *Dossiers* del Colegio de Patafísica (núm. 17), el libro de Paul Fournel: *Clefs pour la littérature potentielle* (1972), el colectivo *La littérature potentielle* (1973) y especialmente *Oulipo. 1960-1963*, una retrospectiva de Jacques Bens publicada por Christian Bourgois, que presenta las reseñas de las cuarenta primeras sesiones de trabajo del grupo.

⁶⁶ Cabe mencionar que el propio Queneau escribió un libro de matemáticas modernas, *Bords*, 1963.

⁶⁷ Georges PEREC, *Penser/Classer*. Paris, Hachette, 1985, p. 9.

“oulipianas”, a agotar en una perspectiva a la vez sistemática y lúdica, todas las posibilidades del lenguaje literario, desde la observación de lo cotidiano (*Las cosas*, 1965) hasta la construcción de una gran novela cíclica (*La vida, instrucciones de uso*, 1969), pasando por la autobiografía (*W ou le souvenir d'enfance*, 1975; *La boutique obscure*, 1973) y sobre todo el juego lingüístico, trascendido aquí por el arte y la capacidad imaginativa de un prodigioso escritor: en el caso de *La desaparición* (*La disparition*, 1969), el título alude no sólo a la desaparición de un personaje, sino a la de la letra “e”, completamente ausente de un libro de más de trescientas páginas. En *Les revenentes* (1972), Perec invirtió la coerción de manera particularmente lúdica, al escribir un libro donde todas las palabras presentan una “e”, a expensas de una ortografía fantástica.⁶⁸

El Oulipo se dedica a manipulaciones elementales inspiradas en fórmulas algorítmicas que pretenden revelar estructuras nuevas en la literatura, pero fundamentalmente basadas en la *variación*. Por ejemplo, “el método S+7” consiste en cambiar todos los sustantivos (dejando verbos y adjetivos por el séptimo sustantivo siguiente en el diccionario). Sus extensiones serán el método V+8 (cambiar los verbos, dejando sustantivos y adjetivos, por el octavo verbo), etcétera. A partir de un texto de prestigio, como el principio de *En busca del tiempo perdido*, de Proust, se crea un texto nuevo —y, acotan con seriedad los integrantes del Oulipo, diferente, según el diccionario que se utiliza. Con un diccionario franco-alemán, el inicio del *Génesis* queda así transformado:

A la ligne, le chagrin créa le complément, mais le complément était informe et vide, les galettes couvraient le rafraîchissement et la balustrade du chagrin se mouvait au-dessous des suppressions. Et le chagrin dit Que l'ascenseur soit, et l'ascenseur fut. Et le chagrin dit que l'ascenseur était bon, et le chagrin séparait l'ascenseur des galettes à proximité, et il y eut un laxatif, et il y eut une lassitude. Ce fut la première danse.

La fabricación de “un cuento a voluntad suya” (“*un conte à votre façon*”) se inspira en el juego de la oca y permite al lector elegir el orden y la naturaleza de los acontecimientos del cuento. Hay que elaborar un tablero cuyas casillas contienen las oraciones de un relato. Después de leer la oración, el lector encuentra una pregunta: si quiere que el

⁶⁸ *Le Magazine Littéraire* (núm. 316, diciembre, 1993) dedicó un importante dossier a Georges Perec.

personaje se case, que pase a la casilla 13; si quiere saber lo que le sucedió a la hermana, repórtese a la casilla 20, etcétera.

Las muertes de Raymond Queneau (1976) y Georges Perec (1983) privaron al Oulipo de sus verdaderos creadores; sin embargo, el Taller sigue funcionando, y los interesantes animadores hoy en día son Paul Fournel, su secretario general, y Jacques Jouet,⁶⁹ quienes se dedican especialmente al género del cuento.

En 1981, tres integrantes del Oulipo fundaron con cinco especialistas en computación el grupo Alamo para experimentar a la creación colectiva con computadoras, mientras el Oulipo siempre se negó a introducir esas máquinas. Escriben textos, poemas, relatos, a veces desde la terminal hogareña, entrelazados y "tratados" por una computadora.⁷⁰

Consecuencias del Holocausto

El paulatino desvanecimiento del autor, iniciado en la "nueva novela", se continuó en la "nueva crítica". Al examinar las obras literarias, ésta rechazó las explicaciones por la personalidad o la biografía del escritor y pretendió referirse al puro funcionamiento del texto, independientemente del productor de dicho texto.⁷¹ El escritor, como autor dramático, dejó también los escenarios e incluso, como único responsable de la creación literaria, desapareció de la escritura misma, alcanzándose un punto extremo (*de non retour*) en los experimentos de redacción por medio de las computadoras. Una polémica opuso el grupo Alamo al poeta y crítico Henri Meschonnic, quien negaba el estatuto de poesía a los textos compuestos en computadora, y recalcó los límites de semejante deshumanización. Pero el gran problema que plantean estos experimentos no es tanto el de la desaparición del autor (¿quién es verdaderamente

⁶⁹ Jacques Jouet, *Le bestiaire inconstant* (Ramsay), *L'éclipse* (Ramsay), *Romillats* (Ramsay), *Des ans et des dñes* (Ramsay, 1988).

⁷⁰ De marzo a julio de 1985, se llevó a cabo la experiencia "Les immatériaux" ("Los inmatrimales") en el Centro Georges Pompidou, con la participación de unos treinta escritores, científicos, ingenieros, artistas, lingüistas, a partir de una lista de cincuenta palabras. Esta prueba, realizada en microcomputadoras M 20 y M 24 de Olivetti prestadas por la fábrica, fue recogida en un enorme volumen publicado en 1986 por el Centro Beaubourg: *Les immatériaux, épreuves d'écriture*.

⁷¹ Lo ilustra una anécdota: en un coloquio de Cerisy-la-Salle sobre "los caminos actuales de la crítica", alguien interrumpió a Jean Ricardou para preguntarle, "pero de una vez por todas, dígame, señor, ¿en dónde deja usted al autor?"; Ricardou le contestó: "el autor me importa un comino, fuera del hecho de saber quién cobra los derechos".

el autor del texto?, ¿cuál de tantos participantes?, ¿será más bien la computadora?), sino la desaparición de la escritura. La verdadera pregunta es, en efecto: lo que produce la computadora, ¿es en realidad poesía? ¿Si desapareció la escritura, eso es todavía literatura? Y también: ¿dónde está el texto? ¿En los misteriosos circuitos integrados de las máquinas? En el caso más perturbador todavía de la comunicación electrónica y del *minitel*, cuando escribo un poema a varias voces a través de la mensajería a distancia, con otros "scriptores" situados en ciudades o en países distintos, el carácter "inmaterial" del texto llega a su límite, al mismo tiempo que prolonga paradójicamente las probabilidades de sobrevivencia de dicho poema (puedo romper el monitor sin afectar al texto). La desaparición del sujeto coincide aquí con la desaparición de la escritura, incluso de aquella escritura que inventaron los sumerios en el cuarto milenio antes de Cristo.

Las imágenes de basura y podredumbre, que alimentan metafóricamente la creación literaria contemporánea, adquieren así un profundo valor simbólico. Esa literatura refleja un mundo descompuesto por la crisis de valores del siglo XX, que se inició con la Primera Guerra Mundial y que después de Paul Valéry, E. M. Cioran analizó en su *Breviario de podredumbre* (*Précis de décomposition*), publicado en 1949.

"Dios ha muerto": ya no hay fe, ni en la literatura ni en el personaje de novela, ni siquiera en el lenguaje —y es lo que autoriza el despliegue del *recelo*. Al empezar, el escritor reconoce, como Maurice Roche, *No voy bien, pero tengo que ir*,⁷² o se pregunta, como Beckett: "¿Ahora adónde? ¿Ahora cuándo? ¿Ahora quién? Sin preguntármelo. Decir yo. Sin pensarlo. Decir que son preguntas, hipótesis. Ir hacia adelante, decir que eso es ir, decir que eso es adelante..."⁷³

Se extinguió la creencia de que el hombre dominaba el lenguaje; por el contrario, el lenguaje —se teme— podría dominar al hombre, atravesándolo a pesar suyo. El lenguaje participa así de la podredumbre general de los valores, como en la obra de Maurice Roche: "la escritura se convierte en terreno contagioso que propaga sin resistencia alguna las infecciones del lenguaje".⁷⁴

Esa excelente definición de Jean-Louis Bouttes puede aplicarse tanto a *Codex* (1974) como a buena parte de la literatura contemporánea. En su afán por destruir el protocolo de la escritura, Maurice Roche designa el

⁷² Maurice ROCHE, *Je ne vais pas bien, mais il faut que j'y aille*. París, Le Seuil, 1987.

⁷³ S. BECKETT, *L'innommable*. París, Minuit, 1956, p. 7.

⁷⁴ Jean-Louis BOUTTES, "Codex", en *La Quinzaine Littéraire*. París, enero, 1975.

lenguaje como algo enfermizo, infeccioso, pero asimila el ritual de la literatura, cuyo objetivo es "curar" el lenguaje, a la medicina. *Codex* (en español, *códice*) se puede leer *Code x* (*código equis*, un código incógnito o un código que nos falta inventar), o, con una equis más grande, un código (el lenguaje, el código por antonomasia) tachado por la cruz que lo aniquila. El título remite también a los códices mayas, cuyas prescripciones médicas, junto con las de papiros egipcios, montadas en el texto, invaden el espacio de ese extraño libro que se refiere explícita y nostálgicamente a los orígenes de la escritura.

En *Loba baja*,⁷⁵ la larga, alucinante podredumbre del cuerpo del autor que concluye la novela, simboliza la podredumbre. De hecho, la Lengua-Muerte es el principal personaje de Denis Roche, quien parece haber llevado a su etapa extrema el procedimiento de Beckett en *Malone muere*.

La literatura francesa de la segunda mitad del siglo XX, la del fin de milenio, se presenta así como la de un fin de la literatura. Denis Roche: "la littérature est périmée depuis longtemps et l'écrivain lui-même est un préjugé du passé".⁷⁶ Italo Calvino: "Samuel Beckett ha obtenido los resultados más extraordinarios reduciendo al mínimo elementos visuales y lenguaje, como en un mundo después del fin del mundo".⁷⁷

El milenarismo engendra casi la misma angustia hoy día que en la Edad Media;⁷⁸ como en los albores del año 1000, el acercamiento al año

⁷⁵ *Louve basse. Ce n'est pas le mot qui fait la guerre, c'est la mort*. Paris, Le Seuil, 1976.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 132.

⁷⁷ Italo CALVINO, *Seis propuestas para el próximo milenio*. Trad. de Aurora Bernárdez. Madrid, Siruela, 1989, p. 110.

⁷⁸ Uno de los pocos documentos sobre la época del año 1000 son las *Historias* de Radulfus Glaber (985-1047), monje de Saint-Germain d'Auxerre, que viajó a los monasterios de Saint-Jean de Moutiers (1005-1010), de Saint-Bénigne y de Cluny, donde escribió de 1030 a 1050 ese testimonio de la época que son los cinco libros de sus *Historias*. Cf. Raoul GLABER, *Les cinq livres de ses Histoires*. Ed. de M. Brou. Paris, 1886 (Textes pour servir à l'étude et à l'enseignement de l'histoire); Radulfus GLABER, *Opera*. Oxford, Universidad de Oxford, 1989 (Oxford Medieval Texts); RICHER, *Histoire de France (888-995) [Historiarum libri]*. Ed. y trad. de Robert Latouche. Paris, 1937 (Les classiques de l'histoire de France. Moyen Age, 2), pp. 954-995; *L'an 1000*. Recueil de chroniques de R. Glaber et autres. Ed. y trad. de Edmond Pognon. Paris, 1947; *L'an 1000. Formation de la légende de l'an 1000. L'état de la France en 1050*. Ed. de J. Roy. Paris, 1885; Georges DUBY, *L'an 1000*. Paris, Gallimard/Julliard, 1980 (Archives); Henri FOCILLON, *L'an 1000*. Armand Colin, 1952; E. ORTIGUES, "Raoul Glaber et l'historiographie clunisienne", en *Studi Medievali*, IIIe série, núm. 26/2, 1985, pp. 535-572; E. GEBHART, "L'état d'âme d'un moine de l'an 1000. Moine et pape: essai de psychologie historique", en *La Revue des Deux Mondes*. Paris, septembre, 1891, p. 600 y ss.

2000 invita a muchos espíritus pusilánimes a considerar la civilización de hoy como el final de una historia; hace temer que estemos viviendo el fin de un mundo. Por el amarillismo de su título, *El final de la historia y el último hombre*,⁷⁹ se transformó en un verdadero *best-seller* intelectual de los últimos años; provocó apasionadas reacciones alrededor de las tesis de Fukuyama, con motivo de una entrevista publicada a principios de 1992 en la revista *Le Point*.⁸⁰ La literatura contemporánea se articula, pues, entre la angustia del absurdo (en los años cuarentas y cincuentas) y la angustia del milenarismo (en los ochentas y noventas). Pese al humanismo irreprimible de Homero Aridjis, y aun sin implicaciones ecologistas, es legítimo considerar no sólo al poeta sino al escritor y al hombre en general, como una especie *en peligro de extinción*.⁸¹

* * *

En todo caso, parece que no se puede ir más lejos en una dirección que pone en peligro la noción misma de literatura. Sin embargo, la literatura, como la vida, sigue adelante: persiste la demanda de un público que desea literatura fresca. Las publicaciones literarias, que sólo representaban 14% de la producción en 1900, ocuparon 35% de la producción total en los cincuentas; además, de los años cincuentas a los sesentas el número anual de publicaciones en Francia pasó de 10 000 a 20 000 títulos para rebasar los 26 000 en los ochentas, doblando así los 13 000 que caracterizaban los primeros años del siglo.⁸² A medida que se acerca el año 2000, el transmilenarismo permite acomodar la vista y constatar que no pasa nada: “—Curieuse fin de siècle”. “— Vous voulez dire curieux commencement du suivant?”⁸³

Incluso hay tiempo para escribir y leer obras menos proféticas pero más respirables.

⁷⁹ Francis Fukuyama, *El final de la historia y el último hombre* (1991), publicado en forma simultánea en Estados Unidos, Francia, Gran Bretaña y Alemania. Francis Fukuyama despertó la curiosidad internacional en 1989, por un artículo publicado en la revista norteamericana *National Interest*.

⁸⁰ *Le Point*. París, 25 de enero, 1992.

⁸¹ Cf. Homero ARIDJIS, *El poeta en peligro de extinción*. México, El Tucán de Virginia, 1992, pp. 40-42.

⁸² Cf. Françoise GERBOD y Paul GERBOD, *Introduction à la vie littéraire du XX siècle*. París, Bordas, 1986, pp. 69-73.

⁸³ Philippe SOLLERS, *Le secret*. París, Gallimard, 1992, p. 250.

Las literaturas autodestructoras o apocalípticas son generalmente difíciles, y su acceso está reservado a una elite intelectual: se aprecian a condición de compartir cierta cultura con el autor. Por otra parte, el lector mejor preparado o mejor intencionado llega a aburrirse frente a la descripción demasiadas veces repetida de la sombra de una pantalla en el techo del cuarto de Alain Robbe-Grillet (*En el laberinto*), frente a esas monótonas sucesiones de textos despedazados, de frases o palabras en trizas, o a las reseñas computarizadas de Olivetti, o frente a las reiteradas demostraciones del fracaso de la literatura. El abandono paulatino de la literatura experimental por parte de los más jóvenes escritores y la preferencia del público por obras más tradicionales, revelan un amplio movimiento de rechazo en contra de la llamada "nueva" literatura, que ya parece demasiado intelectual y algo obsoleta. Frente a la incompreensión de las mayorías, esa literatura experimental, que organizó su propio funeral, terminó por aniquilarse. Incluso en el campo de la crítica, el lingüista Georges Mounin ya expresó en los años setentas, en *La literatura y sus tecnocracias*,⁸⁴ una protesta de alto nivel en contra de los excesos intelectualistas de la modernidad.

Al lado de una literatura experimental ensalzada por el esnobismo intelectual, la mayor parte de la producción literaria contemporánea continúa varias éticas o estéticas tradicionales. Por lo tanto, después de este rápido sobrevuelo de una literatura absorta en cuestiones formales, queda por examinar, a merodeo tendido, una literatura en la que los temas importan más que la forma: existen también quienes tienen algo que decir y se conforman con ser buenos escritores.

Los géneros recobrados

Desde 1950, a la literatura francesa la caracteriza no sólo el deseo de dejar atrás las formas del pasado, sino también las grandes obras de escritores ya consagrados antes o inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial.

Paul Claudel, miembro de la Academia Francesa desde 1946, retirado en su propiedad del Dauphiné, dedica sus últimos años (hasta 1955) al comentario lírico de textos bíblicos: *El apocalipsis* (1952) no es más que la continuación de *Présence et prophétie* (1946). Albert Camus (Premio

⁸⁴ Georges MOUNIN, *La littérature et ses technocraties*. París, Casterman, 1978.

Nobel 1957) muere accidentalmente en 1960, en pleno periodo creativo, pero la publicación póstuma de sus *Cuadernos* (*Carnets*, 1962-1964) prolonga su influencia. Blaise Cendrars y L. F. Céline vivieron y escribieron hasta 1961; André Breton, hasta 1966; Jules Romains, Jean Giono y François Mauriac (Premio Nobel 1952), hasta 1970; Henri de Montherlant, hasta 1972; los poetas Patrice de La Tour du Pin y Saint-John Perse (Premio Nobel 1960), hasta 1975; Pierre Jean Jouve y André Malraux, hasta 1976; Jean-Paul Sartre (Premio Nobel 1964), hasta 1980; Louis Aragon, hasta 1982; Henri Michaux, hasta 1984; René Char, hasta 1989; Michel Leiris, hasta 1990. Sus obras de madurez o de la vejez, casi siempre relevantes, configuran tanto el quehacer literario de la segunda mitad del siglo XX, como los brotes o las obras primeras de escritores más impacientes y menos seguros de sus medios de expresión.

Ciertos autores prosiguen con esmero su obra anterior (Julien Green,⁸⁵ François Mauriac); otros, que en su tiempo habían sido verdaderos fundadores, producen obras maestras poco advertidas (Céline, Aragon, Queneau, Char); algunos cambian tanto la dirección de su obra, que los años cincuentas parecen señalar nuevos inicios: las últimas novelas de Jean Giono forman un conjunto impresionante tanto en cantidad como en calidad, que obliga a los historiadores de la literatura a revisar su clasificación de Giono como escritor regionalista. Dueño de una nueva juventud, el novelista meridional rompe los esquemas en 1951 con *Les grands chemins*, *Le hussard sur le toit*, y también con cada una de sus obras ulteriores,⁸⁶ hasta las póstumas: *Les récits de la demi-brigade* (1972) y *Le déserteur* (1973).

Cabe mencionar también la evolución de grandes familias de escrituras (el surrealismo, el existencialismo, la escritura marxista, la católica) y la permanencia de géneros tradicionales como la novela histórica, psicológica, la poesía lírica y la balada, la novela policiaca y, de manera notable, el desarrollo de un género, la autobiografía, dotado al parecer de la capacidad de rescatar otros géneros en vías de extinción.

Existencialismo

El existencialismo marcó profundamente la posguerra en Francia, pero poco después de los años cincuentas fue rápidamente superado por las

⁸⁵ Hasta un reciente libro de cuentos: *Histoires de vertige*, 1984.

⁸⁶ *Le chemin de Pologne* (1953), *Le bonheur fou* (1957), *Angelo* (1958), *Domitien* (1959), *Oppède* (1960), *Deux cavaliers de l'orage* (1965), *Ennemonde* (1968), *L'iris de Suse* (1970).

nuevas vanguardias: Beckett, Ionesco y demás autores de la “nueva novela” consiguieron expresar mejor que Sartre o Camus lo absurdo de la condición humana y la angustia contemporánea. Por otra parte, Sartre y Camus dedicaron más energía a su obra filosófica, o de crítica literaria y política, que a la literatura propiamente dicha. Sin embargo, el libro de cuentos de Camus (*L'exil et le royaume*, 1957) y su última novela (*La chute*, 1958), son dos obras maestras, de rango similar a *Las palabras* de Sartre (*Les mots*, 1965), la culminación de su arte literario: uno de los libros más bellos de la literatura francesa.

Además de sus ensayos (filosóficos, políticos y sociológicos), Simone de Beauvoir publicó una gran novela (*Les mandarins*, 1954) y una larga autobiografía.⁸⁷ Su obra es a la vez testimonio sobre la vida de los intelectuales contemporáneos y documento humano sobre las relaciones del sujeto con el compromiso y los paradigmas.

En la órbita existencialista, la novelista más destacada es Violette Leduc, muy apreciada por Sartre y Simone de Beauvoir. *La bête* (1964) expresa, a través del relato autobiográfico, la angustia y la soledad contemporáneas. *La femme au petit renard* (1966), desgarrador soliloquio de una solterona abandonada, simboliza la indigencia y el naufragio afectivo. Violette Leduc prosiguió esta empresa autobiográfica con *La folie en tête* y, más recientemente, con *La chasse à l'amour* (1974).

Surrealismo

Maurice Nadeau advertía en 1974 que “en el marasmo de escrituras que circulan hoy día”, son los escritores surrealistas los que curiosamente, en lugar de asociarse a la iconoclastia contemporánea, expresan por el contrario un regreso a la literatura.

Aragon, que había tomado ya sus distancias con el surrealismo, prosiguió su obra de novelista con la serie *Los comunistas*, terminada en 1951. *La Semaine Santa* (*La Semaine Sainte*, 1958), basada de la vida de Napoleón I, hacía el intento de un nuevo tipo de novela histórica, donde los personajes de 1815 comparecen ante la sensibilidad moderna. En un verdadero hervidero inventivo, Aragon parecía proseguir un proyecto humanista, aplicando la interrogación ¿qué es realmente el hombre? tanto a la crítica literaria (*Lumière de Stendhal*, 1954) como a sí mismo,

⁸⁷ *Mémoires d'une jeune fille rangée* (1958), *La force de l'âge* (1960), *La force des choses* (1963), *Une mort très douce* (1965).

por medio de la poesía lírica⁸⁸ y sobre todo del largo poema autobiográfico que es *Le roman inachevé*, 1956. En la década de los sesentas, *Blanche ou l'oubli* ilustra una nueva manera (1967). En *La mise à mort* (1965), Aragon utiliza con moderación ciertas innovaciones de la literatura en la técnica del relato, logrando una de sus obras más conmovedoras. *Théâtre/Roman*, en 1974, si opera el regreso a la literatura, y esto a pesar de la reedición de *El libertinaje* (1978), texto escrito a los veintiséis años, donde Aragon ya intentaba "destruir la novela por sus propios medios".⁸⁹ *Le mentir vrai* (1981), cuyo título parece una definición moderna de la literatura, incluye también varias reediciones de textos más antiguos.

Pero con Aragon, el surrealismo se ve finalmente rebasado por el humanismo y el marxismo.⁹⁰ El surrealismo propiamente dicho no conserva, después de los años cincuentas, el mismo vigor de antes. Maurice Nadeau, historiador del movimiento, propone una explicación convincente: el surrealismo ofrecía al hombre un proyecto de renovación total de su visión del mundo y del arte, en un contexto dominado todavía por el positivismo y el chauvinismo; la rebeldía tenía entonces sus raíces en el desengaño que experimentó la civilización occidental después de las matanzas de 1914. Los surrealistas habían anunciado y practicado la filosofía del absurdo y el compromiso existencialista hasta la locura (Artaud), el suicidio (René Crevel), el militantismo (Eluard, Aragon). Habían ensayado nuevas formas de creación para escapar a la dictadura del racionalismo; habían defendido la psicología freudiana cuando ésta se desconocía aún en Francia. Después de 1950, el papel histórico del surrealismo está terminado, aunque sus reivindicaciones sigan de pie. Con Camus y Sartre, con Beckett y la liberación de las formas literarias, con la generalización del psicoanálisis y su reformulación a la luz de la lingüística, llevada a cabo por Jacques Lacan, la actividad surrealista ha perdido toda fuerza subversiva.

Consciente de su alejamiento de la vanguardia, André Breton tuvo la inteligencia de desplazar la lucha e inclinó el movimiento, explotando así otra riqueza potencial del primer surrealismo, hacia la exploración de

⁸⁸ *Les yeux et la mémoire* (1954), *Elsa* (1959), *Le fou d'Elsa. Il n'est Paris que d'Elsa* (1964).

⁸⁹ Maurice NADEAU, "Beaucoup plus tard", en *Histoire du surrealisme*. París, Le Seuil, 1970 (Points), pp. 187-189.

⁹⁰ Mencionemos como representantes de la escritura marxista a Roger Garaudy y a André Stil (*Le premier choc*, 1951-1954; *La question du bonheur est posée*, 1956-1960; *Viens danser Violette*, 1964).

las fuentes secretas de la actividad poética, de la tradición alquímica, hacia el esoterismo. Para Nadeau, esa actitud constituye a la vez la confesión de una derrota y un triunfo nuevo: el surrealismo es ahora el refugio de lo irracional y de lo mágico, el detonador que podría salvar un mundo osificado en un nuevo cientismo y en sus tecnocracias —un mundo que ha demostrado cuántas fuerzas autodestructivas es capaz de generar.⁹¹ A pesar de la dispersión progresiva del grupo que ha perdido sus líderes, el surrealismo permanece como estado anímico, como reserva de ideal para cualquier contestación social, lo que explica su breve renacimiento en la explosión de mayo 1968.⁹²

Varios novelistas aparecen como hijos del surrealismo: Pierre Klossowski, "*romancier du phantasme*",⁹³ recoge la herencia de Bataille, de Artaud y de Michel Leiris; más allá, de Nietzsche y del marqués de Sade. Klossowski profundiza en su obra algunos temas obsesivos que resumió Juan García Ponce en el título de su libro *Teología y pornografía. Pierre Klossowski en su obra: una descripción*. Julien Gracq continúa otro aspecto del surrealismo: su dimensión onírica, heredada del romanticismo, especialmente del alemán. En una prosa de perfección estilística, Gracq comunica al lector sensaciones y atmósferas donde el sujeto se enfrenta al paisaje, o se diluye en él: la Bretaña en *Au château d'Argol*, el mar en *Le rivage des Syrtes* (1951), el bosque de las regiones fronterizas con Alemania en *Un balcon en forêt* (1958), varios paisajes en los cuentos de *La presque île* (1970). André Pieyre de Mandiargues, poeta (*L'âge de craie*, 1964), cuentista (*Soleil des loups*, 1951; *La porte dévergoncée*, 1965) y novelista, combina la evocación minuciosa de lugares reales (Italia en *Marbre*, 1953 y en *Le Lis de mer*, 1956; Barcelona en *La marge*, 1967) en un ambiente extraño que propicia excesos en la conducta de sus personajes. Pieyre de Mandiargues aparece como el heredero más auténtico del surrealismo: su arte es un realismo que nos invita, frente a conductas absurdas, ilógicas, inquietantes, a descubrir otra realidad, la surrealidad como verdad misma de los seres.

⁹¹ Jean-Louis Bédouin escribió una continuación de la historia del surrealismo: *Vingt ans de surréalisme, 1939-1959* (1961).

⁹² Hoy día, la investigación más rigurosa sobre el surrealismo como movimiento y como mentalidad es la que lleva a cabo Jacqueline CHÉNIEUX GENDRON, *Le surréalisme et le roman*. Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983; *Le surréalisme*. París, P. U. F., 1984; *Poétiques surréalistes*. París, P. U. F., en prensa.

⁹³ Novelista del fantasma, pero en el sentido clínico de esta palabra en el psicoanálisis. *La révocation de l'Édit de Nantes* (1954), *Le souffleur* (1960), *Le Baphomet* (1965).

Entre surrealismo y existencialismo, o cabalgando libremente sobre los dos, surge Boris Vian. Su obra, publicada entre 1946 y 1959, reeditada después de la muerte del autor, tuvo gran éxito y ejerció una profunda influencia sobre los escritores de los años sesentas. Se reveló como precursora tanto del nuevo teatro (*L'équarissage pour tous*, 1947; *Les bâtisseurs d'empire*, 1959; *Le goûter des généraux*, publicado en 1964) como de la nueva novela (*L'écume des jours*, 1947; *L'herbe rouge*, 1950; *L'arrache-cœur*, 1953). Músico de jazz, Boris Vian compuso melodías para sus poemas, que hacen de él el precursor de la balada moderna. Fue el espíritu mismo de la vida del barrio de Saint-Germain des Prés después de la guerra, lugar predilecto de los intelectuales de la época, en el ambiente existencialista que describió Simone de Beauvoir en *La force des choses* (1963). Por su anticonformismo, su violencia, su genio inventivo, Boris Vian sigue siendo portavoz perdurable de la juventud.

Poesía contemporánea

Según una encuesta reciente, el número de poetas en Francia se multiplicó después de la Segunda Guerra Mundial, hasta rebasar 2 000. Jacques Bens explica este fenómeno tanto por la democratización de la expresión personal —cada quien tiene algo que decir y siente el derecho de decirlo— como por la automatización de las formas poéticas —ya no hay reglas rigurosas y todos los modos de expresarse se valen.⁹⁴ Paralelamente, la poesía perdió sus lectores, es decir, el prestigio que tenía para un amplio público en tiempos de Víctor Hugo: “más y más gente escribe esta cosa que nadie lee”.⁹⁵

En efecto, la poesía fue marginada por la necesidad de renovación y la consiguiente complejidad que adquirió para distinguirse de los otros modos de expresión literaria, y también de la poesía anterior: muchas veces hermética o abstrusa, la poesía francesa contemporánea aparece como el divertimento gratuito de cenáculos cerrados y recelosos.

En medio de la proliferación de revistas poéticas y tirajes confidenciales, se distingue sin embargo una sólida producción que recoge la tradición lírica. La poesía contemporánea se funda en la obra de autores que pertenecen al periodo anterior a 1950. Sus verdaderos renovadores

⁹⁴ Cf. Jacques BENS, “Les poètes en France”, en *Universalis 1981*. Paris, Encyclopedia Universalis, 1981, pp. 447-450.

⁹⁵ “Il y a de plus en plus de gens pour écrire cette chose que personne ne lit”. (G. Mounin, *apud* Jacques BENS, *idem*.)

se llaman Saint-John Perse,⁹⁶ Jules Supervielle,⁹⁷ Paul Claudel, Paul Eluard,⁹⁸ Francis Ponge, Henri Michaux, Pierre-Jean Jouve, Pierre Emmanuel y sobre todo René Char.⁹⁹ Frente a esas voces, que sólo continúan en este periodo una tarea iniciada en los años veinte o antes, algunos jóvenes ofrecen versiones más pálidas de lo que podría ser una poesía contemporánea.

Los años cincuentas marcan una doble ruptura: el agotamiento del surrealismo y la liquidación de la poesía cívica, característica de la guerra y la Resistencia. Sin embargo, una poesía de compromiso fue continuada por los rapsodas del comunismo (en torno a la revista *Les Lettres Françaises*), la revista y el movimiento *Change*, fundados en 1968 por Jean-Pierre Faye, pretendieron cambiar la conciencia política gracias a la poesía. El compromiso se expresó también a través de la revista *Action Poétique* en la que participaron en los años sesentas Gérard Neveu, Jean Malrieu y Jacques Roubaud.¹⁰⁰ Los últimos libros de Charles Dobzynsky, después de una poesía comprometida en la Resistencia y el comunismo, abordan ahora una poesía que relaciona los elementos naturales con las vibraciones del alma.¹⁰¹

La llamada "Escuela de Rochefort" había reunido en 1941 jóvenes poetas originarios del Oeste de Francia, quienes en el contexto de la Ocupación afirmaron la absoluta libertad del poeta. Luc Bérinmont, Jean Rousselot, René-Guy Cadou¹⁰² y algunos más, pretenden volver a la psicología y rebelarse contra el intelectualismo parisino; después de la guerra, en medio de los avatares y malestares de la escritura, cantan la vida sencilla con amabilidad, ternura y sensualidad. Patrice Delbourg (*Toboggans*, 1976), Robert Sabatier, Jean Cayrol (*Poésie Journal*, 1977-1978), o Christian Bachelin¹⁰³ son otros poetas de la sensibilidad, así

⁹⁶ *Amers* (1957), *Chronique* (1960), *Vents* (1964), "Chanté par celle qui fut là" (1969).

⁹⁷ Publicó todavía *Naissances* (1951), *L'escalier* (1956), *Corps tragique* (1959).

⁹⁸ *Une leçon de morale* (1950), *Le Phénix* (1951), *Poésie ininterrompue II* (1952) y varias obras póstumas: *Derniers poèmes d'amour* (1962), *Le poète et son ombre* (1963).

⁹⁹ *Les matinaux* (1950), *Le soleil des eaux* (1951), *Recherche de la base et du sommet* (1955), *La parole en archipel* (1962), *Commune présence* (1964), *Retour amont* (1966), *Aromates chasseurs* (1977).

¹⁰⁰ Nacido en 1932. *Epsilon* (1967), *Mono no aware. Le sentiment des choses* (1967), *Trente-et-un au cube* (1973).

¹⁰¹ *L'opéra de l'espace, La table des éléments*.

¹⁰² Nacido en 1920.

¹⁰³ Nacido en 1940. *Médiéval in blues* (1980), *Complainte cimmérienne* (1989).

como Jacques Charprier,¹⁰⁴ Jean Breton, Jean Orizet,¹⁰⁵ animadores de la revista *Poésie* I.

En los sesentas, se afirma una poesía exigente que explora el camino abierto por Saint-John Perse y Jules Supervielle. Ésta se niega a expresar elementos exteriores como el compromiso o la reflexión sobre el lenguaje, devolviendo así el discurso poético a su función original. Frente a los sepulteros y a las infecciones del lenguaje, Yves Bonnefoy¹⁰⁶ construye una meditación sobre la poesía, la muerte y la resurrección de la palabra, iniciada con *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, justamente en el año significativo de 1953, grado cero de la escritura, lanzamiento de la nueva novela y descubrimiento de lo *innombrable*. La obra de Yves Bonnefoy,¹⁰⁷ de cara totalmente al exterior, dedicada al mundo, floreció con *Hier régnant désert* (1960), *Pierre écrite* (1965), *Dans le leurre du seuil* (1977), *Ce qui fut sans lumière* (1987). Yves Bonnefoy es además crítico de arte y responsable desde 1981 de la cátedra de poética en el Collège de France.

Al lado de aquella vía regionalista y de esta vía laica, una tercera vía continúa la gran tradición lírica: la vía cristiana. Jean-Pierre Lemaire¹⁰⁸ y Philippe Delaveau¹⁰⁹ buscan una forma moderna de lirismo católico que se remonta a Paul Claudel, a través de las obras de Jean-Claude Renard,¹¹⁰ Jean Grosjean,¹¹¹ Pierre Emmanuel,¹¹² Patrice de La Tour du Pin¹¹³ y Charles Le Quintrec.¹¹⁴

En los ochentas, la vanguardia fundada en el formalismo, la lingüística y la "nueva crítica" queda definitivamente extinguida y la poesía vuelve

¹⁰⁴ Nacido en 1926. *L'honoré du temps* 1977.

¹⁰⁵ Nacido en 1937. *Vacarme du secret* (1974), *Poèmes 1974-1989* (1990).

¹⁰⁶ Nacido en 1923.

¹⁰⁷ Nacido en 1923. *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* (1953), *Hier régnant désert* (1960), *Pierre écrite* (1965), *Dans le leurre du seuil* (1977), *Ce qui fut sans lumière* (1987).

¹⁰⁸ Nacido en 1948. *Visitations* (1982).

¹⁰⁹ Nacido en 1950. *Eucharis* (1989).

¹¹⁰ Nacido en 1922. *La Terre du sacre* (1966), *Métamorphoses du monde, Origine et autres textes* (1991).

¹¹¹ Nacido en 1912. *Élégies* (1966); su magnífica versión francesa del Génesis ha sido prologada por J. M. Le Clézio.

¹¹² *Visage nuage* (1955), *Évangélique* (1961); *Chanson de décembre* (1967), *Sophia* (1973), *Tu* (1978).

¹¹³ Nacido en 1911, falleció en 1975. *Une somme de poésie* (1950), *Le second jeu* (1961).

¹¹⁴ Nacido en 1926. *Les nocces de la terre* (Grasset), *La lampe du corps* (Albin Michel).

a encontrar un neorrealismo (Jacques Réda¹¹⁵) o ese lirismo que es en palabras de Philippe Delaveau “un canto límpido, muchas veces misterioso y resplandeciente de una extraña luz”.¹¹⁶

Eugène Guillevic merece un lugar aparte. Aunque nació en 1907 y su primer libro (*Terraqué*, 1942) fue muy destacado en plena guerra, sus obras maestras pertenecen a la segunda mitad del siglo. Con una notable exigencia y una concisión extrema, que recuerdan a Char y a Ponge, parece dedicarse a un inventario del mundo, de las cosas, de los elementos de la naturaleza: *Carnac*, 1961; *Sphère*, 1963; *Avec*, 1966; *Euclidiennes*, 1967; *Ville*, 1969; *Paroi*, 1970; *Inclus*, 1973; *Askennou/Encoches*, 1975; *Etier*, 1979; *Requis*, 1983; *Le Chant*, 1983.

Pero las dos voces mayores son las que representan tal vez la verdadera posteridad del surrealismo: Michaux y Char. Henri Michaux, hombre dividido, desgarrado entre la creación poética y la creación gráfica, entre la paz y el sufrimiento, confiere una dimensión más profunda a la poesía autobiográfica: en sus obras explora todas las zonas del mundo y del ser humano. Michaux es el poeta del viaje, ya sea el viaje exterior o el interior, hasta los linderos de lo que Baudelaire llamaba “los paraísos artificiales”.¹¹⁷

Después de la ruptura del surrealismo y del cisma de la nueva escritura, la poesía solar de René Char realiza, en el mundo de comunismo burócrata y masivo —y en los albores de la globalización, o para retomar su propia expresión, en nuestra época de “atontamiento” (*ennui*)—, la reconciliación de la palabra y el mundo. En efecto, Char, quien dedicó su última obra a hacer el elogio de una sospecha (entiéndase, la poesía), había reconquistado la esencialidad: “¿id a lo esencial: ¿no tenéis necesidad de árboles jóvenes para repoblar vuestra floresta?”¹¹⁸

Su exigencia formal y moral, su rechazo de las palabrerías inútiles, su

¹¹⁵ *Amen* (1968), *Récitatif* (1970), *La tourne* (1975), *Les ruines de Paris* (1977).

¹¹⁶ “[...] favoriser l’éclosion d’un chant limpide, souvent mystérieux, et frappé de ce fait d’une étrange lumière”. (Philippe DELAVEAU, *La poésie française au tournant des années 80*. Paris, José Corti, 1988, p. 8.)

¹¹⁷ *Misérable miracle* (1956), *L’infini turbulent* (1957), *Connaissance par les gouffres* (1961), *Porteaux d’angle* (1971), *Face à ce qui se dérobe* (1975), *Moments* (1973), *Chemins cherchés, chemins perdus, transgressions* (1981), *Déplacements. Dégagements*, 1985, recoge sus últimos poemas.

¹¹⁸ “Allez à l’essentiel: n’avez-vous point besoin de jeunes arbres pour repeupler votre forêt?” (René CHAR, “Rougeur des matinaux”, en *Les matinaux*. Paris, Gallimard, 1983 [Bibliothèque de la Pléiade], p. 330.)

culto de la forma breve y del fragmento encuentran su sentido en una aguda conciencia de los problemas políticos (participó en la Resistencia) y lingüísticos del momento: su *palabra en archipiélago*¹¹⁹ se refiere a una concepción moderna de la poesía, donde desaparecen los géneros tradicionales. “Por qué *poema pulverizado*? Porque al final de su viaje hacia el Terruño, después de la oscuridad prenatal y la dureza terrestre, la finitud del poema es luz, don del ser a la vida”.¹²⁰

Una palabra por sí sola puede construir un poema: el poema-palabra emerge del mar del silencio, como una isla, pero misteriosas relaciones unen las palabras y construyen esa estructura que Char nombra metafóricamente *archipiélago*, combinación significativa donde cada palabra, cada poema es un mundo con un paisaje y un ambiente específicos: la imagen del archipiélago reconcilia fragmentación y unidad. El resplandor desconcertante de sus metáforas significan una reivindicación de la Belleza que rebasa todos los esteticismos: “En nuestras tinieblas, no hay un espacio para la belleza. Todo el espacio es para la Belleza”.¹²¹

Autobiografía y realismo tradicional

La gran boga del género autobiográfico, que incluso ha sido objeto de una teorización crítica que combina provechosamente psicoanálisis, sociología y poética —la de Philippe Lejeune¹²² caracteriza la literatura francesa moderna a tal punto que, desde 1950, “la autobiografía se ha vuelto el lugar común, la banalidad misma de la literatura comercial, sin preocupación por la paradoja (¿acaso el autor, el sujeto, como Dios mismo, no han muerto?)”.¹²³

Sin detenerse más en la boga del reportaje o “literatura de lo vivido” (*littérature du vécu*), que autoriza a cualquier estrella de cine o personaje público a redactar sus vivencias (directamente o por medio de *negros*),

¹¹⁹ *La parole en archipel* (1952-1960), título que proviene de un texto particularmente bello y sorprendente: “Notre parole, en archipel, vous offre, après la douleur et le désastre, des fraises qu’elle rapporte des landes de la mort, ainsi que ses doigts chauds de les avoir cherchés”. (“Quitter”, en *op. cit.*, p. 409.)

¹²⁰ “Pourquoi poème pulverisé? Parce qu’au terme de son voyage vers le Pays, après l’obscurité prénatale et la dureté, la finitude du poème est lumière, apport de l’être à la vie”. (R. CHAR, “La bibliothèque est en feu”, en *La parole en archipel*, p. 378.)

¹²¹ “Dans nos ténèbres, il n’y a pas une place pour la Beauté. Toute la place est pour la Beauté”. (R. CHAR, “Feuillets d’Hypnos”, en *Fureur et mystère* [1943-1944], p. 232.)

¹²² *Le pacte autobiographique* (1976), *Je est un autre* (1980).

¹²³ Nathalie Piégay-Gros, “Michel Leiris, análisis de sí mismo, análisis del otro”, en “La Jornada Semanal”, núm. 101, supl. de *La Jornada*. México, 19 de mayo, 1991, p. 28.

como el presidiario Papillon, se puede afirmar que casi todos los escritores contemporáneos han intentado ilustrar un género apoyado sobre una larga tradición: la de los diarios íntimos, memorias y testimonios dirigidos a la posteridad (Montaigne, Saint-Simon, Rosseau, Amiel, Chateaubriand, etcétera). Destacaron en las últimas décadas Malraux (*Antimémoires*, 1967; *Les chênes qu'on abat*, 1971; *La tête d'obsidienne* y *Lazare*, 1974, integran el ciclo *Le miroir des limbes*), Raymond Aron (*Mémoires. 50 ans de réflexions politiques*, 1983) y Charles de Gaulle, cuyas *Memorias (Mémoires de guerre, 1954-1959; Mémoires d'espoir, 1970)* son indudablemente uno de los monumentos literarios del siglo.

Marcel Pagnol, aparte de algunas piezas de teatro o adaptaciones cinematográficas, ya no escribió más que su autobiografía.¹²⁴ François Mauriac mezcla con acierto novela y autobiografía en su último libro, *Un adolescent d'autrefois* (1969). Los "nuevos novelistas" también llegan al género autobiográfico, en particular Nathalie Sarraute, Marguerite Duras¹²⁵ y Claude Mauriac con la serie *Le temps immobile*. Hay quien, como Genet, hace de su vida una leyenda ("mi victoria es verbal y se la debo a la suntuosidad de los términos"), quien busca la explicación de su vida en la de sus antecedentes (Marguerite Yourcenar en *Archivos del norte*), quien, como Julien Green, pretende descubrir por la fuerza de su sinceridad la verdad profunda de su existencia (*Partir avant le jour*, 1963; *Mille chemins ouverts*, 1964; *Terre lointaine*, 1966).

Pero Michel Leiris permanecerá, a todas luces, como la figura sobresaliente de este género. Aunque sea también etnólogo y poeta, el Leiris autobiógrafo es el que marca más profundamente la literatura de su tiempo. El ciclo *La règle du jeu* (*Biffures*, 1948; *Fourbis*, 1955; *Fibrilles*, 1966; *Frêle bruit*, 1976) y luego *La cinta en el cuello de Olimpia* (1981), realizan el designio planteado ya en 1939 en *La edad adulta*. Leiris desecha la autobiografía como empresa apologética, cuyo objetivo es reconstruir un yo con unidad preexistente que podría reflejarse en el libro, para transformar la escritura, "viaje al interior de sí mismo",¹²⁶ en

¹²⁴ *La gloire de mon père. Le château de ma mère* (1957), *Le temps des secrets* (1960), *L'eau des collines* (1963).

¹²⁵ En particular, con *Una presa para contener el Pacífico (Un barrage contre le Pacifique, 1950)*, que dio la fama a su autora y cuenta recuerdos de su juventud; *El dolor (La douleur, 1985)* se presenta como recolección de textos de juventud que traducen la angustia de la guerra y de la ocupación alemana; *El amante* (1984) y *El amante de la China del Norte* (1991) regresan a su juventud en el Extremo Oriente.

¹²⁶ N. PIÉGAY-GROS, *op. cit.*, p. 27.

una empresa analítica y ética —“dialéctica” según Butor.¹²⁷ “Parodiando a Ricardou, quien se refería al *nouveau roman*, afirmaremos que lejos de ser ‘la escritura de una aventura’, [la obra de Leiris] se vuelve la aventura de una escritura autobiográfica y de la relación entre el sujeto y el lenguaje”.¹²⁸

Al margen de la autobiografía reconocida y asumida como tal, muchos elementos auténticamente “vividos” animan a la novela tradicional, que es a la vez novela psicológica y realista, testimonio sobre la vida de provincia, la gran ciudad o los ámbitos específicos que frecuenta el autor. Muchos retoman así la tradición de los grandes realistas, de Balzac a Dostoievski, con preocupaciones ligadas a su medio social; su historia personal, sus convicciones religiosas o políticas, o particularismos que garantizan a veces el éxito de librería.

Henri Troyat recuerda sus orígenes en sus grandes ciclos sobre la Rusia antes de la revolución bolchevique (*Les semailles et les moissons*, 1952-1956; *La lumière des justes*, 1959-1962), y describe con una lucidez a veces cruel la burguesía contemporánea en *Les Eygletière* (1965-1970). Roger Vailland, excelente estilista, quiso ser teórico y apóstol del libertinaje en la tradición de Stendhal y de Choderlos de Laclos.¹²⁹ En *Beau masque* (1954), *La loi* (1957, Premio Goncourt), *La fête* (1960), *La truite* (1964), Vailland agrega a su herencia surrealista un cinismo total y un toque de moral existencialista. Nacido también en 1907, Roger Peyrefitte, que se había revelado por su parte apóstol de los amores prohibidos (*Les amitiés particulières*, 1944), ejerce sus aptitudes satíricas en la crónica escandalosa de la época: *Les ambassadeurs* (1951), *Les clefs de Saint-Pierre* (1955), *Les juifs* (1965). Hervé Bazin e Yves Navarre ingresan estrepitosamente a la literatura, suscitando el escándalo con la descripción inclemente de relaciones violentas en el medio familiar,¹³⁰ llegando al tema del incesto (*Qui j'ose aimer*, 1956); o en el caso de Navarre,¹³¹ del gueto homosexual; pero esta reivindicación, por justificada que sea, carece tanto del impacto lírico de Jean Genet, como de la exigencia literaria de Tony Duvert.

¹²⁷ M. BUTOR, “Una autobiografía dialéctica”, en *Répertoire I*. París, Minuit, 1965.

¹²⁸ N. PIÉGAY-GROS, *op. cit.*, p. 28.

¹²⁹ Escribió además la adaptación cinematográfica de *Las relaciones peligrosas* para Roger Vadim.

¹³⁰ *Vipère au poing* (1948), *La mort du petit cheval* (1950), *Au nom du fils* (1961), *Madame Ex* (1975).

¹³¹ *Lady Black* (1971), *Le petit galopin de nos corps* (1977), *Le jardin d'acclimatation* (1980, Premio Goncourt), *Biographie* (1981), *Poudre d'or* (1993).

Françoise Mallet-Joris describe con talento diversos círculos de la sociedad.¹³² Con un éxito al que sustenta la precocidad, Françoise Sagan publica a los dieciocho años una excelente novela que describe con singular acierto la sensibilidad de una generación burguesa aburrida, ociosa y desengañada en medio de numerosas aventuras eróticas. *Bonjour tristesse* (1954), *Un certain sourire* (1956) son los primeros títulos de una carrera exitosa, aunque *Un profil perdu* (1974) y *Le lit défait* (1977) no susciten, dos décadas después, el mismo entusiasmo. Sagan, quien ha escrito también varias obras de teatro, ha publicado un libro de recuerdos en forma de ensayos: *Avec mon meilleur souvenir* (1984).

Robert Sabatier retoma con la trilogía de Olivier, el niño desdichado,¹³³ una vieja receta de Dickens y la explota luego en *Les fillettes chantantes* (1980). En *Les années secrètes de la vie d'un homme* (1984), Sabatier renueva su estilo con un acercamiento original al género autobiográfico. Gilbert Cesbron conquista a sus lectores con el análisis cristiano de los problemas psicológicos y sociales más candentes: la infancia doliente, delincuente (*Chiens perdus sans colliers*, 1958), lastimada por los dramas de familia (*C'est Mozart qu'on assassine*, 1966), la evangelización de los obreros (*Les saints vont en enfer*, 1952), la guerra de Argelia (*Entre chiens et loups*, 1960).

Auguste Le Breton evocó sus recuerdos en libros sobre una niñez desdichada, antes de dedicarse a un tipo de novela policiaca violenta, donde abunda el caló o argot. Albert Simonin (*Touchez pas au grisbi*) y Frédéric Dard, el autor de la serie de *San Antonio* (que se inició en 1949 con *Régalez-lui son compte*), alcanzaron también, por la crudeza y el carácter cómico de su lenguaje, grandes éxitos de librería. En los años setentas, Jean-Patrick Manchette¹³⁴ se propone, conscientemente y con mayores exigencias intelectuales, renovar el género policiaco con un estilo paródico y una interesante práctica de la intertextualidad: "servirse de una forma superada es utilizarla referencialmente, es honrarla al criticarla, al exagerarla, al deformarla por ambos lados".

A Dominique Fernández, el apóstol de una ebriedad por Italia (después de haber vivido un tiempo en este país), lo consagra el éxito de *Porporino ou les mystères de Naples* (1974, Premio Médicis), aunque su

¹³² *Le rempart des béguines* (1951), *Les mensonges* (1956), *L'empire céleste* (1958), *Les signes et les prodiges* (1966).

¹³³ *Les alouettes suédoises* (1972), *Trois sucettes à la menthe* (1972), *Les noisettes sauvages* (1974). Cf. *Olivier et ses amis* (1993).

¹³⁴ *L'affaire N'Gusto* (1971), *Nada* (1972), *Le petit bleu de la côte ouest* (1976).

primera novela, *L'écorce des pierres*, remonte a 1959. Su esteticismo no siempre exento de barroquismo preciosista, encontró un tono justo en la ironía y en la generosidad con la que detalla en *La escuela del Sur* (1991) los temas constantes en toda su obra. En términos stendhalianos, opone la ligereza, la alegría de vivir y también la inmadurez de una sociedad machista dominada por las mujeres, a "la escuela del norte", es decir, a la mentalidad francesa, rigurosa, egoísta, austera y racionalista. En una gran saga con trasfondo histórico, Dominique Fernández describe el encuentro tumultuoso de ambos mundos.

El éxito de Michel Tournier (nacido en 1942) en los años setentas, es decir, cuando la nueva novela había conseguido un amplio reconocimiento, impuso a un escritor que se presentaba paradójica y abiertamente como heredero del naturalismo y utilizaba los recursos más tradicionales de la escritura. "Mi propósito no es el de innovar en la forma, sino de transmitir en una forma tan tradicional, preservada y tranquilizadora como sea posible, una materia que no posee ninguna de estas cualidades".¹³⁵

Su primer libro, *Viernes o los limbos del Pacífico*, seduce inmediatamente a Raymond Queneau, que lo publica en Gallimard (1967), y recibe ese mismo año el Gran Premio de la Academia Francesa. Aunque *El rey de los alisios* (1970, Premio Goncourt) remita por ciertos aspectos a la novela histórica (una infancia a principios de siglo, una juventud que se compromete con el nazismo) y *Los meteoros* (1974) a una novela realista, las obras de Michel Tournier evocan, todas,¹³⁶ la narrativa filosófica, por la reutilización de mitos inquietantes (el Ogro, los Gemelos, el Andrógino, los Magos) que plantean problemas éticos, pero, comparados a los de Cesbron, Peyrefitte o Navarre, en una forma simbólica que les confiere una violencia descomunal.

Novela histórica

La permanencia de formas tradicionales se manifiesta también en el gran auge de la novela histórica, una receta infalible para complacer al público francés desde Alejandro Dumas. Su popularidad se explica por

¹³⁵ Michel Tournier, *Le vent paralet* (1977).

¹³⁶ Ha publicado también: *Le coq de bruyère* (1978), *Gaspar, Melchior et Balthazar* (1980), *Gilles et Jeanne* (1983), *Le vagabond immobile* (1984), *La goutte d'or* (1986), *Le médianoche amoureux* (1989); dos libros de ensayos literarios: *Le vent paralet* (1977) y *Le vol du vampire* (1981), y varios textos sobre la fotografía, como el último *Le crépuscule des masques* (1992).

la manera en que permite conocer, apreciar y juzgar a los personajes del pasado confrontándolos con la sensibilidad moderna: los grandes ciclos de Maurice Druon (*Les rois maudits*, seis volúmenes, de 1955 a 1964) abarcan la vida de la corte francesa en el siglo XIV; los de Georges-Emmanuel Clancier (*Le pain noir*, 1956-1964), la vida de los campesinos del siglo XIX; los libros de Françoise Mallet-Joris *Les personnages* (1961) y *Marie Manicini* (1965) evocan la época de Richelieu; los *best-sellers* de Jean Bourin¹³⁷ restituyen acontecimientos de la vida en el siglo XIII y de la aventura de las cruzadas. Para continuar con ejemplos de una producción que le debe más al modelo exitoso de Cécil Saint-Laurent (*Caroline Chérie*, 1947) que a la verdadera literatura, Françoise Chandernagor,¹³⁸ por su parte, hace revivir a la sociedad del siglo XVIII, y Régine Desforges a la del periodo de la última gran guerra en los sucesivos volúmenes de su serie *La bicicleta azul*.¹³⁹

Pero con Marguerite Yourcenar la novela histórica descubre su expresión más lograda y alcanza la excelencia de las verdaderas obras maestras. Por la profundidad de su documentación erudita, por el extremo cuidado de su estilo, Yourcenar analiza con acierto los sentimientos imperecederos que, como auténtica humanista, vuelve a encontrar en un emperador romano (*Memorias de Adriano*, 1955, famosas en los países de lengua española gracias a la notable traducción de Julio Cortázar) o en los personajes del siglo XVI (*Opus nigrum: L'oeuvre au noir*, 1972).

La novela recobrada

Para terminar este panorama, es preciso valorar una renovación de la novela, ya señalado en escritores tan disímiles como Sollers, Duras, Tournier, etcétera. Calvino leyó así *La vie mode d'emploi* (1979), la última gran novela de Perec, que es sin duda su obra maestra:

Otro ejemplo de lo que llamo "hipernovela" es *La vida, instrucciones de uso* (*La vie mode d'emploi*) de Georges Perec, novela muy larga pero construida con muchas historias que se entrecruzan (no en vano su subtítulo es *Romans*, en plural), haciendo revivir el placer de los grandes ciclos, a la manera de Balzac.

¹³⁷ *Très sage Héloïse* (1966), *La chambre des dames* (1979), *Le jeu de la tentation* (1981), *Les pérégrines* (1989) *Les compagnons d'éternité* (1991).

¹³⁸ *L'allée du roi, recuerdos de Françoise d'Aubigné, marquesa de Maintenon* (1982), *L'enfant aux loups* (1990).

¹³⁹ *La bicyclette bleue* (1981), *101, avenue Henri Martin* (1983), *Le diable en rit encore* (1985). Publicó después *Noir tango* (1991).

Creo que este libro, aparecido en París en 1978, cuatro años antes de que el autor muriera con sólo cuarenta y seis años, constituye el último verdadero acontecimiento en la historia de la novela. Y por muchas razones: el plan inmenso y al mismo tiempo terminado, la novedad de la manera de abordar la obra literaria, el compendio de una tradición narrativa y la suma enciclopédica de saberes que dan forma a una imagen del mundo, el sentido del hoy que está también hecho de acumulación del pasado y de vértigo del vacío, la presencia simultánea y continua de ironía y angustia, en una palabra, la forma en que la prosecución de un proyecto estructural y lo imponderable de la poesía se convierten en una sola cosa.¹⁴⁰

Daniel Pennac, nacido en 1944, se transformó repentinamente en autor de *best-sellers*, con dos títulos en el primer rango de los libros de bolsillo más vendidos del año 1992:¹⁴¹ *La fée carabine* (1987) y sobre todo *La petite marchande de prose* (1989). Este último ilustra de manera amena e irónica, en un verdadero aunque burlesco homenaje a la novela, que mezcla el tono de lo policiaco a la San Antonio (el *polar*) y la parodia épica manejada treinta años antes por Queneau en *Zazie dans le métro*, los temas de la pasión por la escritura, el bullicio editorial, el delirio publicitario y el frenesí del público por los *best-sellers*. De su ensayo *Comme un roman* (1992) se vendieron sobre la marcha más de 200 000 ejemplares.

Sin embargo, una obra sintomática del momento histórico que atraviesa el quehacer literario contemporáneo merece un examen más detallado: la de Jack-Alain Léger.¹⁴²

En 1989, año del Bicentenario de la Revolución Francesa y del triunfo del Siglo de las Luces, Jack-Alain Léger daba a su decimoquinta novela un título elocuente: *Le siècle des ténèbres* (*El siglo de las tinieblas*). A contracorriente de las modas y las complacencias modernas, en ella elabora una crítica aguda y feroz, incluso divertida, del *establishment* literario e intelectual de Occidente. Aunque sólo uno de sus libros aparezca como una pesquisa autobiográfica (*Autoportrait au loup*, 1982),

¹⁴⁰ I. CALVINO, *op. cit.*, p. 135.

¹⁴¹ La misma encuesta (de la sociedad Tite-Live) coloca a Marguerite Duras en doceavo lugar con *Los impudentes*.

¹⁴² Jack-Alain Léger nació en Sanary en 1947. Ha recorrido con fervor toda la vieja Europa, gravitando sobre los polos que orientan las referencias culturales de su obra: Viena, Venecia, Sils-María, Florencia, Praga. Ha vivido en París, en Quebec, en las laderas del Mont-Blan, y de nuevo en París.

todas las novelas que Jack-Alain Léger ha escrito con diversos seudónimos (Melmoth, Dashiell Hedayat) —pues como Stendhal, se esconde exhibiéndose— retornan incesantemente a los dramas de su propia vida. Bajo diversas máscaras pone en escena al héroe puro que en continuo desacuerdo con un mundo de falsarios y felones, sin lugar para los héroes, emprende un combate contra molinos de viento. Como Lanier Diver en *Selva oscura* (1974), Guido en *Océan boulevard* (1982), Élie en *Pacific palisades* (1984), Bruno Arhein en *Wanderweg* (1986), el narrador del *Autoportrait* o del *Siècle* es un artista, o un esteta, que ve en el arte —o en la escritura como último recurso— un postrer desafío a la decadencia y la muerte. Son todos ellos hombres extraviados en la profundidad del bosque interior o en la jungla social, y padecen por igual el malestar de la cultura.

La obra de Jack-Alain Léger parece estructurada al modo de una *Divina comedia* al revés, cuyo punto final es el infierno y su guía un Virgilio que esgrime las imágenes de un paraíso cultural perdido. En esta obra, donde *Don Quijote* y *La divina comedia* funcionan como dos modelos novelescos permanentes, se produce una constante interpretación de lugares, épocas y personajes, así como del mundo del arte y del mundo real. La continua tensión —sonrisa a punto del llanto, rostros como destellos arrancados a la oscuridad— nos remite al numen con el que, según Starobinski, Tiépolo dibuja esqueletos y mariposas nocturnas en las últimas fiestas de la República de Venecia.¹⁴³

A contracorriente también de lo que constituía una cierta vanguardia literaria en la época de sus primeras novelas, Jack-Alain Léger no busca innovaciones formales, aunque gustoso cultiva un género híbrido que combina el ensayo literario o filosófico con la novela tradicional. Se limita a escribir bien, pero siguiendo los pasos de Flaubert, de Proust, incluso de Saint-Simon: a costa de una labor con el lenguaje, que recuerda a Michel Leiris y donde se percibe la doble mirada del que analiza, oyéndose hablar y bajando, a lo largo de los rodeos y atajos de su propio discurso, a los avernos —o a los reversos— de su propio yo. Jack-Alain Léger es ante todo un estilista, pero entre sus manos el estilo se vuelve auténtico estilete, arma, bisturí;¹⁴⁴ se trata a final de cuentas de un

¹⁴³ Jean STAROBINSKI, *Les emblèmes de la raison*. Paris, Flammarion, 1973 (Champs), pp. 17-22.

¹⁴⁴ René Char aprovechaba ya en "La biblioteca está ardiendo" la extraordinaria ambigüedad del sentido: "mon métier est un métier de pointe". (*La parole en archipel*, p. 378.)

moralista que combate a vuelta de página la estupidez, la vulgaridad, la cobardía y la deshonestidad intelectuales.

Una de sus últimas obras, tituladas significativamente *La novela*,¹⁴⁵ proclama: “no le tengamos miedo a lo novelesco”, y reclama esa categoría como forma de vida: como posible salida a los diversos *impasses* de la modernidad. Como Lichtenberg y como Cioran (*Syllogismes de l'amertume*, 1952), el novelista explora últimamente el género del fragmento en *clips* que persiguen, como las grandes novelas pero con la energía del texto lapidario, el escrutinio del delirio de la modernidad.

La escritura en suspenso

1. El panorama de la modernidad literaria en Francia sería incompleto sin una ubicación pertinente del posmodernismo, palabra en boga que ha sustituido a las fórmulas *nueva novela*, *nueva crítica*, *nuevos filósofos*, etcétera, y aparece como uno de los tópicos favoritos de los ochentas y noventas. En esa noción confusa se enmaraña nuestro fin de milenio.

La palabra *posmodernismo* ha suscitado tantas interpretaciones diversas y divergentes que la mejor manera de entenderla con claridad es retomando las cosas desde el principio. Las crisis de la modernidad desembocan en un *rechazo de lo moderno*, que es el llamado *posmodernismo*. Confusiones y ambigüedades empiezan, por ende, en lo que se considera “moderno”. Según una costumbre ampliamente compartida, opuse en este texto lo moderno a lo tradicional, presuponiendo como moderno lo que rompe con la tradición.¹⁴⁶ Si bien la tradición se define como la transmisión de un modelo, la modernidad —en este caso la modernidad literaria— es lo que manifiesta una ruptura profunda. Al considerar aquí, con fines prácticos, sólo la ruptura de los años cincuentas, no pretendo eludir que la modernidad nació realmente con la refutación del academismo, cuando en la segunda mitad del siglo XIX lo

¹⁴⁵ Jack-Alain LÉGER, *Le roman*. París, Olivier Orban, 1991. Ha publicado después *Les souliers rouges de la duchesse* (1992) y *Jacob Jacobi* (1993). Traducidos al español (Barcelona, Argos/Vergara): *Monsignore* (1977), *Capriccio* (1979) *Un cielo tan frágil* y *Mi primer amor* (1977).

¹⁴⁶ En el siglo XV, el cristianismo esgrimía ya esta palabra para reclamar la necesidad de una *devotio moderna*. A fines del XVII, la Academia Francesa fue la sede de una “querrela de los antiguos y los modernos”. El modernismo reapareció también, en los primeros años del XX, como una corriente de la Iglesia católica.

nuevo apareció como un valor en sí —credo del cual Baudelaire y Rimbaud fueron los primeros heraldos.¹⁴⁷

Sin embargo, Octavio Paz y los estadounidenses hablaron de “tradición moderna”, definiéndola como una “tradición de la ruptura”.¹⁴⁸ La tradición moderna está hecha de varias crisis: en *Las cinco paradojas de la modernidad*, Antoine Compagnon distingue cinco principales, que subrayan cinco paradojas de la modernidad. El modernismo posromántico corresponde a la superstición de lo nuevo; el cubismo de 1910, a la religión del futuro; el surrealismo ilustra en los años treinta la manía historicista y teoricista; en los años cincuenta, es el llamado a la cultura de masas; en el posmodernismo de los años noventa, la pasión por el reniego.

En su definición más sencilla, al posmodernismo, un movimiento que rechaza el modernismo del siglo XX, lo representan típicamente obras que expresan una negación y una reivindicación de posturas del pasado. Fue en los años setenta —primero en Estados Unidos, luego en Francia— cuando el término posmodernismo recibió un sentido laudativo.¹⁴⁹ En Francia, es una arquitectura deseosa de romper con el funcionalismo internacional. La modernidad arquitectónica había significado en efecto “el rechazo a los excesos decorativos y la búsqueda de líneas y volúmenes simples, la adaptación de la forma a la función”.¹⁵⁰ Por lo tanto, el posmodernismo se define primero por lo que desecha: el dogma de la necesaria e incesante renovación, la deshumanización del arte moderno —que en la arquitectura produjo edificios inhabitables— y la unidad de estilo, esa pureza que llevó el arte moderno a cierta austeridad.

Aparte de esa caracterización negativa, el posmodernismo se define

¹⁴⁷ Antoine COMPAGNON, *Les cinq paradoxes de la modernité*. París, Le Seuil, 1990, p. 9. Ver también Josep PICÓ, *Modernidad y posmodernidad*. Alianza, 1989. Cf. Rimbaud: “Il faut être absolument moderne”. (*Une saison en enfer*, p. 452.) Baudelaire: “[...] il y a un élément nouveau, qui est la beauté moderne”. (*Oeuvres complètes*, Pléiade, p. 952.) Y los últimos versos de *Las flores del mal*: “Plonger au fond gouffre, Enfer ou Ciel, qu’importe? / Au fond de l’Inconnu pour trouver du nouveau!”

¹⁴⁸ “Tradición no es continuidad sino ruptura y de ahí que no sea inexacto llamar a la tradición moderna: tradición de la ruptura”. (Octavio PAZ, *Corriente alterna*. México, Siglo XXI, 1976, p. 19.)

¹⁴⁹ Ihab HASSAN, *The dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, 1971; Jean-François LYOTARD, *La condition postmoderne, rapport sur le savoir*. París, Éditions de Minuit, 1979. 109 pp.

¹⁵⁰ François TOMAS, *Paris-México: la primera modernidad arquitectónica*. México, UAM/IFAL/Colegio de Arquitectos, 1993, p. 61.

también por lo que defiende, promueve o busca: al privilegiar un método suave y sin pretensiones, “se conformará con una arquitectura modesta y fragmentaria y se mezclarán los códigos, reevaluando la ambigüedad, la pluralidad y la coexistencia de los estilos”; “reivindica el derecho al eclecticismo, al localismo y a la reminiscencia, y reclama para sí un sincretismo tolerante”; cultiva al mismo tiempo el pastiche, la parodia, la cita vernácula y la cita histórica.¹⁵¹ Son así características del posmodernismo la nostalgia por las formas del pasado y la reivindicación de afinidades con otras tradiciones arquitectónicas, como el barroco, el manierismo o el propio modernismo, que ya pertenece a la tradición y es, por lo tanto, como forma histórica entre otras, un elemento del *patchwork* posmodernista.¹⁵²

Uno de los primeros autores que aplicaron esa noción a la literatura fue el escritor estadounidense John Barth, cuyas propuestas responden a la intención del presente ensayo.¹⁵³ Al criticar el agotamiento de las formas de la modernidad, John Barth exige una literatura agradable, de convivencia, que procure gusto al lector, así como los arquitectos posmodernos se preocupan por el bienestar de los habitantes en sus edificios. En ese sentido, se reivindica como posmodernos a García Márquez, Borges, Nabokov, Beckett, Italo Calvino.¹⁵⁴ Aunque su interpretación del posmodernismo se apoye en una definición reduccionista,¹⁵⁵ éste último es tal vez quien presenta globalmente la mejor ilustración de la estética posmoderna, tanto en su método de análisis¹⁵⁶ como en los valores que recomienda para el futuro en sus *Seis propuestas para el próximo milenio*: levedad, rapidez, exactitud, visibilidad, multiplicidad, consistencia.

En la acepción amplia de la palabra, es posmoderno también el recelo hacia las grandes teorizaciones sobre las que descansaba la modernidad.

¹⁵¹ “La cita es la más potente de las figuras posmodernas”. (A. COMPAGNON, *op. cit.*, p. 151.)

¹⁵² *Cf. Ibid.*, pp. 147, 148 y 150.

¹⁵³ *The literature of exhaustion and the literature of replenishment* (1982).

¹⁵⁴ En Europa, esos escritores son más bien considerados como “modernos”.

¹⁵⁵ “Reciclar las imágenes usadas en un nuevo contexto que les cambie el significado. El *post-modernism* puede considerarse la tendencia a hacer un uso irónico de lo imaginario de los *mass-media*, o bien la tendencia a introducir el gusto por lo maravilloso heredado de la tradición literaria en mecanismos narrativos que acentúen su extrañamiento”. (I. CALVINO, *op. cit.*, p. 110.)

¹⁵⁶ Además de ejemplos tomados de Gadda, Perec o de su propia obra, Calvino rescata al mismo tiempo citas y conceptos de los clásicos Dante, Leopardi, Cavalcanti, etcétera.

Como lo apuntó René Schérer,¹⁵⁷ el espíritu posmoderno, hecho de seriedad y cálculo, es “realista” en la medida que, rebelde a las ilusiones, ya no cree en las grandes utopías políticas que pretendieron rehacer el mundo. Este movimiento fue identificado por Marcuse desde fines de los sesentas, en una conferencia dictada en la Universidad de Berlín e intitulada “El fin de la utopía”. La crisis del marxismo y la caída de un régimen soviético basado en el discurso leninista, serían en este sentido acontecimientos “posmodernos”.

Mientras las vanguardias nos remiten generalmente a la noción de modernidad, muchas obras literarias en este siglo XX reflejaron lo que ahora se define como posmoderno: mezcla de estilos, práctica de la intertextualidad por las formas del pasado, etcétera. *Al lado de la modernidad*, sin que sea necesariamente *después de ella*, parece manifestarse constantemente un antimodernismo, un posmodernismo. Sin embargo, la palabra misma nos sitúa en un *después*, convocando así a un balance de la civilización occidental, cuyos *dissecta membra* pretende retomar.¹⁵⁸ El posmodernismo sería la forma actual del milenarismo, la conciencia de que el fin de este segundo milenio es el fin de un mundo.

El milenio que está por terminar vio nacer y expandirse las lenguas modernas de Occidente y las literaturas que han explorado las posibilidades expresivas, cognoscitivas e imaginativas de esas lenguas. Ha sido también el milenio del libro; ha visto cómo el objeto libro adquiría la forma que nos es familiar. La señal de que el milenio está por concluir tal vez sea la frecuencia con que nos interrogamos sobre la suerte de la literatura y del libro en la era tecnológica llamada postindustrial.¹⁵⁹

¿Quién podría proporcionar a este capítulo una mejor conclusión? Hablé de la aparición de la escritura y de la invención de la imprenta en los albores de nuestra civilización; mencioné esa reflexión sobre la

¹⁵⁷ René SCHÉRER, *Pari sur l'impossible*. París, Presses Universitaires de Vincennes, 1989, p. 6.

¹⁵⁸ Algunas referencias cinematográficas: *Blade runner* (1982, de Ridley Scott, con Harrison Ford), en la ciudad neogótica de *Batman* (1989, de Tim Burton, con Michael Keaton y Jack Nicholson; menos “posmoderna” y menos lograda en mi opinión, *Batman returns*, 1992, con Michael Keaton, Michelle Pfeiffer y Dany de Vito), las visiones apocalípticas de *Mad Max* (1979, de George Miller con Mel Gibson; y especialmente *Mad Max 2*, 1981), etcétera.

¹⁵⁹ I. Calvino, *op. cit.*, p. 11.

literatura que hace surgir el concepto de *escritura* en el crepúsculo de la era del libro. La crisis de la civilización occidental propició un cambio de perspectiva en la doble convulsión de 1914 y 1939: desde el principio de un siglo XX caracterizado por la descolonización, la aparición de una nueva ciencia del hombre fue prueba de una descolonización intelectual (mientras los artistas cubistas habían anunciado una descolonización estética), es decir, del reconocimiento de la existencia del Otro, de la independencia y soberanía de civilizaciones antes consideradas como primitivas e inferiores, y por ello sometidas a Occidente.

2. Cada cultura debe forjar los valores estéticos y filosóficos que conforman su identidad. Este fin del siglo XX parece sufrir cierta incapacidad de crear y por lo mismo cierta falta de identidad. ¿Será el posmodernismo una cultura, o más bien una repetición endeble de las formas del pasado? (es decir, una suerte de narcisismo, espontánea confesión de impotencia). El gigantismo y la multiplicación de los museos, de las bibliotecas, la museificación de nuestras ciudades, e incluso el gusto por la cita, son tal vez la señal de una verdadera museificación de la cultura. El disco compacto, el video, el *walkman*, permiten conservar imágenes y sonidos con una fidelidad de la que en los años cincuentas e incluso setentas apenas se tenía idea. En lugar de cantar o de improvisar con algún instrumento, es frecuente escuchar grabaciones de alta fidelidad; en lugar de inventar poesía, buscar citas en las antologías; en lugar de decorar las paredes de las casas, acudir confusamente a la proliferación de los facsímiles. La reproducción ahoga la producción. La boga de las referencias rescatadas del pasado traduce la obsesión de llegar *después* y revela la impotencia para imaginar el porvenir, es decir, para inventar. “Uno de los rasgos distintivos de este fin de siglo es, sin lugar a dudas, su impotencia para especular sobre el porvenir”.¹⁶⁰

Por lo tanto, el pensamiento contemporáneo se ha vuelto “probabilista”, enfocado a calcular lo probable, día por día, a partir de la masa de informaciones del pasado, lo cual excluye cualquier audacia en la idea y desconoce adrede la riqueza de lo posible.¹⁶¹

¹⁶⁰ “Un des traits marquants de cette fin de siècle est, sans conteste, son impuissance à spéculer sur l’avenir. [...] Le discours des lendemains est caduc”. (R. SCHÉRER, *op. cit.*, p. 5.)

¹⁶¹ “Nuestro pensamiento se ha obligado a funcionar “al día”, sin mayor horizonte que una previsión meteorológica [...] es probabilista, con el añadido que ello confiere a un tipo

Las grandes innovaciones de la escritura moderna habían sido la obra de algunos fundadores (Proust, Valéry, Gide, Céline, Char, Michaux, Ponge, etcétera), pero la producción literaria desde 1950 recogió la herencia de movimientos (la *N. R. F.*, el surrealismo, el existencialismo) que lejos de participar todos de la modernidad, se reclamaron a veces de una tradición más antigua: el realismo, la novela psicológica, la novela histórica. La valoración de lo novelesco, el desarrollo y la transformación del género autobiográfico, son contemporáneos de una escritura experimental que acaba por aniquilarse, y parecen ser la única respuesta contemporánea, no sólo al deseo de recuperar aquel sujeto del discurso que la modernidad había escamoteado (el regreso de Marguerite Duras a la forma autobiográfica le valió, con el Goncourt, una audiencia que no había tenido durante la "nueva novela"), sino también el desengaño posmodernista, a la desaparición del sentido de la historia. En efecto, como lo subraya René Schérer en su *Pari sur l'impossible* (*Apuesta sobre lo imposible*), la desagregación de la utopía en lo político deja abierta una reivindicación de la utopía en el terreno de lo que Charles Fourier llamaba "lo doméstico", es decir, la organización de lo cotidiano por el mecanismo pasional, campo por excelencia de la narrativa. "Ya no es el sujeto el que cuenta, aquel sujeto egoísta [...] que necesitan la metafísica, la ética y el derecho, sino las atracciones constitutivas de la complejidad, de la fluidez humana. Éstas permiten practicar, tanto en el espacio de la sociedad como en la infinitud de los universos, una disposición nueva".¹⁶²

Por un fenómeno que parece característico del siglo XX, aunque presente ya en otras épocas (como el siglo XVI, cuando se leían más obras clásicas que textos contemporáneos), en este siglo de consumo masivo, la cultura de mayor circulación no es siempre la que se produce en la actualidad. Las estadísticas revelan que los grandes éxitos de librería no son las obras "modernas" (en 1957, de *La celosía* se vendieron apenas 1 000 ejemplares), sino las más tradicionalistas o las del pasado: en los sesentas, la proporción de las reediciones o reimpressiones llegó a

científico de conocimiento y con el rechazo de cualquier audacia en la idea; lo probable opone su determinación —calculada según el cúmulo de informaciones pasadas— a la riqueza de lo aleatorio, a la eventualidad de lo totalmente otro". (*Idem.*)

¹⁶² "Ce n'est plus le sujet qui compte, ce sujet égoïste —mouvement arrêté ou contracté— dont la métaphysique, la morale et le droit ont besoin, ce sont les attractions constitutives de la complexité, de la fluidité humaines. Elles permettent de pratiquer, dans l'espace social comme dans l'infinité des univers, un nouveau découpage". (*Ibid.*, p. 200.)

representar, con el desarrollo de las colecciones de bolsillo, la mitad de la producción literaria global.

Esa situación, conforme a un aspecto del posmodernismo, ya se vislumbraba en el periodo de la llamada "modernidad". Desde los cincuentas, se considera un récord la impresión en 1000 ejemplares de un libro de poemas. En cambio, Arthur Rimbaud se imprime a 400 000 ejemplares en colección de bolsillo.¹⁶³ En el caso de la novela, todavía más significativo, llegan primero, aparte del récord absoluto de Cécil Saint-Laurent (*Caroline chérie*: 7 000 000 de ejemplares vendidos de 1947 a 1992),¹⁶⁴ novelas de gran calidad literaria, pero de factura "tradicional", publicadas en el periodo de la guerra, justo antes de los cincuentas: *El extranjero* (6 500 000 ejemplares vendidos de 1942 a 1992) y *La peste* (5 300 000 ejemplares vendidos de 1942 a 1992, mientras de 1942 a 1956 se habían vendido 360 000 —lo cual significa que sólo entre 1956 y 1992 ¡se vendieron casi 5 000 000!); *El principito*, de Saint-Exupéry (5 800 000 ejemplares vendidos de 1946 a 1992); *El silencio del mar*, de Vercors (que tenía el primer lugar en 1982 con 2 746 000 ejemplares, llega en 1992 a 4 300 000 ejemplares vendidos desde 1942); *El Grand Meaulnes*, de Alain-Fournier (4 000 000 de ejemplares vendidos de 1913 a 1992); *La condición humana*, de Malraux (3 500 000 ejemplares vendidos de 1942 a 1992). Inmediatamente después vienen las grandes novelas realistas del siglo XIX: Zola: *Germinal* (3 200 000 ejemplares vendidos hasta 1992) y *La taberna* (2 000 000 de ejemplares vendidos hasta 1982, mientras hasta 1929 sólo se habían vendido 200 000), y luego las de Balzac y Stendhal. Si nos limitamos a la producción contemporánea, los *best-sellers*¹⁶⁵ promueven una literatura bastante mediocre, con algunas excepciones: *El amante* de Marguerite Duras rebasó los 2 200 000 ejemplares con la salida de la película de Jean-Jacques Annaud en enero de 1993; pero Frédéric Dard vendió 200 000 000 de títulos, y la trilogía de Régine Desforjes, *La bicicleta azul*, vendió en total 6 300 000 ejemplares. *Vipère au poing* de Hervé Bazin fue impresa con un tiraje de 700 000 ejemplares, cifra que alcanzan Roger Peyrefitte o Michel de Saint-Pierre. En 1992, se vendie-

¹⁶³ Ese récord no es motivado por el Centenario de Rimbaud en 1991, ya que estas cifras son las de 1982. El segundo lugar lo tiene Eluard, con 300 000 ejemplares.

¹⁶⁴ En forma de consuelo, si se suman las siete novelas que constituyen *En busca del tiempo perdido*, ¡se alcanza el número de 8 000 000 de ejemplares vendidos de 1913 a 1992!

¹⁶⁵ Un *best-seller* se define por un promedio de venta de 50 000 ejemplares.

ron 240 000 ejemplares de *Les compagnons d'éternité*, de Jeanne Bourin, mientras que del último Le Clézio (*Etoile errante*) se imprimieron 110 000 ejemplares.

El apego del público a las formas tradicionales expresa entonces cierto fracaso de las vanguardias literarias del siglo XX, lo que nos plantea una interrogación final: ¿será legítimo hablar de una "invención" de la escritura? En efecto, es difícil, en esas condiciones, admitir que se haya inventado un instrumento capaz de dejar huellas durables, excepto en el campo de la reflexión sobre la literatura.

Alguien advirtió que el verdadero inventor de la escritura no fue el oscuro egipcio que trazó los primeros jeroglíficos, sino Champollion, quien supo descifrarlos. En efecto, Champollion integró esa escritura al patrimonio de la humanidad al transformar *graffiti*, sin sentido para nosotros, en un medio de comunicación con el pasado. De manera comparable, los críticos y los escritores que dieron sentido a la escritura contemporánea fueron tal vez sus verdaderos inventores. Sólo se puede hablar de "invención de la escritura" refiriéndose, un poco como Edmundo O'Gorman que mantiene la ambigüedad de su libro *La invención de América*,¹⁶⁶ a la conceptualización de una realidad ya existente (etimológicamente, inventar es encontrar: *invenire*), pero que todavía no tiene función alguna en el universo del hombre. Al darle sentido, quienes la definieron la integraron a la representación del mundo.

Sin embargo, incluso en esa acepción del término, dicha "invención" merece signos de interrogación. Cabe en efecto preguntarse si al pretender haber encontrado una nueva escritura, la modernidad no estuvo en realidad a punto de perder el uso de la palabra. "¿Cómo llegó a mí la escritura? Como un plumón sobre mi ventana, en un invierno. Súbitamente en el atrio surgió una batalla de tizones que hasta el momento no ha concluido".¹⁶⁷

¹⁶⁶ Edmundo O'GORMAN, *La invención de América*. México, FCE, 1958.

¹⁶⁷ "Comment me vint l'écriture? Comme un duvet d'oiseau sur ma vitre, en hiver. Aussitôt s'éleva dans l'âtre une bataille de tisons qui n'a pas encore à présent, pris fin". (R. CHAR, "La bibliothèque est en feu", en *La parole en archipel*, p. 377.)

The Division of Germany in Literature. A Review

Dietrich KRUSCHE
Universidad de Múnich

I

Historical events require interpretation —and the interpretations themselves, since they are drawn into historical processes, are again exposed to constant change.

These changes of meaning of historical facts normally take place very slowly. But not always. The incredibly accelerated development of historical events that recently like a storm blew —and still blow— over Eastern and Central Europe, in Germany since autumn 1989, is a rare case for the reflecting minds of scholars engaged with the analysis and interpretation of historical facts: a great opportunity for a better understanding of the historical process. Philology is among those disciplines that can profit from the sudden outburst of acceleration in the evolution of mankind.

Gains could come especially from the analysis of the role literature played in the period before those rapid changes. For the changes as such function as a sort of *ligne de partage des eaux*, as a watershed, beyond which everything looks different. Everything has to be looked at anew, that means for us as scholars of literature that all the texts concerned with the definition and shaping of the world, as it had been before, have to be read again. And it is fascinating to realize that we ourselves as subjects are shaped by the tendencies, ideologies and the so-called realities of history, that we ourselves have changed in the last three years: we realize that we look at the world around us with different eyes, that we read with different eyes the texts that we believed to know and understand so well.

Now, Europe is Europe, America is America. But the decision to speak here about the role literature played in building the border and shaping the differences between the two Germanies in the period of the

division of our country, this decision was made under a certain hypothesis. That hypothesis was that there are some not so much political, but rather anthropological assumptions and convictions expressed in our literature from 1945 onward, which to review and re-consider might be of relevance not only in Germany and Europe but also in Asia, for example in India. So I do hope that —be it after a while of hesitation— one might find it worthwhile to enter with me into the adventure of re-reading and re-discussing some especially successful texts, or parts of texts, by famous German authors, written during the time of the German division between East and West.

Before I actually take up the paper with the German and the Spanish versions of my text-examples, I owe you some explanation on my criteria of selection and my way of presenting these texts:

a) I will concentrate on and restrict my attention to a number of literary texts that refer —either from the side of the German Democratic Republic or from the side of the Federal Republic of Germany— to the difference between the two Germanies, to the fact of the division, the borderline. This reference can be a very implicit, a very indirect one —for literature, especially in the 20th century, as you well know, has developed very delicate ways and means to allude to facts of the political context. I therefore count on your keenness on literary details, your curiosity culture —and your patience.

b) I try to imagine and to describe the process of reference and counter-reference in the literatures of the two Germanies to the differences between their social and political systems *as a dialogue*, a sometimes indirect and almost uninterrupted dialogue. Of course, the term dialogue here is not free from metaphorical implications. A real dialogue implies the existence of clearly definable phases of turn-taking: one side speaks out, the other one answers, and so on. This turn-taking cannot be precisely identified in the dialogue I am going to describe: the turns of reacting to each other tend to overlap. But still, there is on both sides the constant awareness of what the other does.

Since it is impossible to give a detailed survey on the whole dialogical process between the two German literatures or rather between the two Germanies in the medium of literature, from 1945 right up to 1989, I hope to narrow my scope. I do this by using two different methods of arguing, of presenting my views, two methods that vary in their grade

of explicitness and elaboration. My talk therefore will consist of two markedly different parts:

The first phase of the intra-German literary dialogue will be reconstructed much more widely by the representation of several texts or parts of texts. Here I try to apply the so-called method of induction.

But before that, I shall try to describe and define briefly the later phases or rather tendencies of the dialogue. In the first part, the texts may figure as examples and will therefore only be mentioned. My way of arguing in the first part of my paper may therefore be called deductive.

II

1. It is remarkable and it turned out to be of high relevance for the relation between the two Germanies, that the literary discussion on the implications of the division of Germany was opened by the side of the German Democratic Republic (GDR) —even before the two states had been founded as such. The opening was brought forward in a mood of suprising self-confidence, of much ideological conviction and anthropological self-confidence on the side of the East. The intellectual elite of the then shaping GDR apparently had many more ideological convictions and aims than their colleagues in the West. They had a consistent theory of history and of society in history. This phase of self-confidence in an aggressive and provocative mood, lasted from 1946 right up to the beginning of the sixties. Here the foundations for the anthropological concepts of the GDR were laid. The generally optimistic outlook, the acceptance of the prerogative of the state to define the future of the society and to prescribe the themes, the style and form in the arts, lead to a highly consistent appearance of the literary scene as a whole.

I shall deal more explicitly with this phase in the second part of my paper.

2. The reaction from the side of the Federal Republic of Germany (FRG) to this ideological challenge came with great delay, great hesitation and lack of decisiveness, and it was marked by the following tendencies: the refusal of theoretical (ideological or philosophical) terms in answering the challenge from the other side; instead of that, the use of metaphorical expressions, especially a preference for grotesque images in referring to the reality of the division of our country. That phase of indifference and avoiding a clear attitude towards the problems of social theory can be

observed from the middle of the fifties and it lasted as long as right into the middle of the seventies. The following texts may serve as examples for those indirect, metaphorical or grotesque ways of dealing with the reality of the GDR: Arno Schmidt: *The Heart of Stone* (*Das steinerne Herz*), 1956; Uwe Johnson: *The Third Book about Achim* (*Das dritte Buch über Achim*), 1961; Horst Bienek: *The Cell* (*Die Zelle*), 1968. The only author who at least tried to enter into the arena of ideological terms was H. M. Enzensberger in his essays, to some extent even in his poetry: *The Defense of the Wolves* (*Die Verteidigung der Wölfe*), 1958, and *Vernacular Language* (*Landessprache*), 1960.

One particular feature of essays, fiction and general discussion of political concepts in the FRG in those years deserves to be looked at closer: the tendency to locate successful revolutionary processes somewhere outside of Europe, if possible in some exotic country. The social heroes of this period were: Mao Tsetung, Ho Chi Minh, Fidel Castro, Che Guevara. Why this dislocation and translocation? Within the dimension of neighborhood, in the close range of vicinity, the socialist movement, the "really existing socialism" had already begun to loose its attraction. The prove for possible success had to be gathered from far away. To make the utopia concrete, to some extent at least, it was shaped as "allotopia", as the better reality not anywhere, but elsewhere. And elsewhere had to be beyond the short range of vicinity.

3. At the end of the sixties the most fruitful phase in the development of literature in the GDR begins, and many of the texts written from then on became bestsellers in the FRG as well, some only in the FRG. Now the critique of the ideology of the own state can be formulated, which had been blocked or held back before. This speaking out still had to be accomplished under the pressure of censorship—a necessity that inspired poets to invent new ways of saying the truth, while avoiding direct conflict with those in power, since the times when the first fables about the lion and the mouse were told. Some works from the period worth mentioning are:

The songs and poems of Wolf Biermann: *The Harp of Wire* (*Drahtharfe*), 1965; *With the Tongues of Marx and Engels/Engels* (*Mit Marx und Engelszungen*), 1968; *Germany, a Wintertale* (*Deutschland, ein Wintermärchen*), 1972; *For my Comrades* (*Für meine Genossen*), 1972; Christa Wolf: *Reflecting on Christa T.* (*Nachdenken über Christa T.*), 1968; Ulrich Plenzdorf: *The New*

Sufferings of the Young W. (*Die neuen Leiden des jungen W.*), 1973; Reiner Kunze: *Sensitive Ways* (*Sensible Wege*), 1969, *Those wonderful Years* (*Die wunderbaren Jahre*), 1976.

In all those books the other Germany, the main anthropological concepts being discussed or applied there, are always present — albeit in the most implicit way.

4. The place where the next turn in the dialogue between the two Germanies is being formulated is — on both sides. From the middle of the seventies onward the wall was broken down — metaphorically at least: the literary scenes of the two parts of the country began to drift towards each other. This was brought about not so much by the Human-Rights-Agreements of Helsinki, which were signed by the GDR as well, but the fact that some of the most successful authors of the GDR left their part of the country or had to leave it.

Most of them openly stated from the beginning that they still regarded themselves as faithful socialists, but that they could not agree with the “really existing socialism” in the part of Germany and the world, where they had happened to live. For them it was a hard task to refuse the applause to escape the embrace of the conservative, liberal or rightwing critics and sponsors — a fight that was sometimes won, as by Biermann, Braasch and others, sometimes, as I see it, partly lost, as by Kunze. This led to a tendency in literary texts to formulate a sort of “symmetrical critique” of the social systems in both German states. What had to be criticized here, the arrogance and brutality of the capitalistic market, was the arrogance and ignorance and bureaucracy of the state-apparatus there, especially of the Party. The text that may stand for that tendency was Biermanns Song “German Miserere” (“The Bloch-Song”), published in the collection of poems *The Prussian Icarus* (*Preußischer Ikarus*), 1978.

5. Since the wall fell, the regime in the GDR has collapsed, some books have appeared that — in an immediate reaction — tried to deal with the disappointed hopes set upon an ideology that, above all, had promised to improve the life of the people. They turned out to become “Glances back in Anger”. I want to mention three titles: Stefan Heym: *Built upon Sand* (*Auf Sand gebaut*), 1990; Christa Wolf: *What remains* (*Was bleibt*), 1990; Reiner Kunze: *Code-Word Lyrics* (*Deckname Lyrik*), 1991.

Since 1990, especially as a result of the above mentioned book of Christa Wolf, an angry controversy is raging among the intellectuals

of the re-unified Germany, in which also the most famous authors, like Grass, Biermann and Enzensberger, are taking part.

On the surface the discussion is about the traces of self-pity and self-celebration Christa Wolf has shown in her last book; but underneath, a problem has begun to show consequences that will—as I believe—shape the future development of German literature deeply: the discrepancy between two different understandings of the role of the writer society, of which one has grown in the GDR, the other in the FRG. There are signs that some aspects of the experience of literary life in the former GDR will not be lost completely. By that I mean the experience that it is possible and necessary for an author to take social responsibility, not just to function according to the rules of a system—be it the system of an ideology or the system of the book-market in a liberal state.

I now shall go back to the first period of GDR-literature, concentrating on individual texts and particular problems.

III

1. The first text I want to present is by Bertolt Brecht: "Aufbaulied" ("The Song of Construction" or rather: "Reconstruction") from 1946.

Bertolt Brecht: "Aufbaulied"

3

Und das Schieberpack, das uns verblieben
Das nach Freiheit jammert früh und spät
Und die Herren, die die Schieber schieben
Schieben wir per Schub aus unserm Staat.
Fort mit den Trümmern
Und was Neues hingebaut!
Um uns selber müssen wir uns selber kümmern
Und heraus gegen uns, wer sich traut!

4

Denn das Haus ist hin, doch nicht die Wanzen
Junker, Unternehmer, Potentat.
Schaufeln her, Mensch, schaufeln wir den ganzen
Klumpatsch heiter jetzt aus unserm Staat.
Fort mit den Trümmern
Und was Neues hingebaut!
Um uns selber müssen wir uns selber kümmern
Und heraus gegen uns, wer sich traut!

It is probably the most prominent and the best known poem of the early years of the GDR¹ and it gives one a hint of the innermost cavern of self-understanding —and maybe of self-deceiving as well— of the elite within the new social entity on the eastern side of Germany. I am referring especially to "*Schaufeln... aus unserem Staat*" (Shovelling... something out of our state) —which implies the believe in the possibility of "shovelling" all wrong and guilt-bearing elements in the immediate past out of one part of Germany and— where to? Well, there can be no doubt about that: onto the other, the western side. (This implication will become even more clear, when we come to text No. 3.) These elements, of which the "first socialist society on German ground" hopes to rid itself are ominous: fascism and antisemitism. The inner core of the Hitlerian ideology and program. There is no need to point out that the most profound reasons for the shock on both sides that befell Germany after the fall of the Third Reich, were these two: the realization of having unleashed an offensive and aggressive war against our European neighbours and having murdered six million European Jews —the realization of the second fact having even greater impact on the conscience of most Germans. And now this gesture of "shovelling" all that out of one's own soul into someone else's. The fact that such a text was written and published is one thing, another one is that this song was considered to be programmatic and was made into a sort of subsidiary national anthem.

It seems that two presumptions were entangled with each other: the believe that the elite of the new state, which in fact could be proud of having been antifascist from the first rising of Hitler, could speak on behalf of the whole eastern half of German population in not accepting responsibility for fascism and antisemitism, and, secondly, the conviction that the good, the "correct" historical and social concept of the elite could be made general in East Germany by simply being prescribed.

2. Another text by Brecht, written even earlier, while the author was living in California: B. Brecht: "Pride" ("Stolz"), 1946.

Bertolt Brecht: "Stolz"

Als der amerikanische Soldat mir erzählte
Wie die wohlgenährten deutschen Bürgertöchter

¹ Cf. Hans Jürgen GEERDTS, comp., *Literaturgeschichte der DDR in Einzeldarstellungen*, p. 647.

Käuflich waren für Tabak und die Kleinbürgertöchter für
Schokolade
Die ausgehungerten russischen Sklavenarbeiterinnen jedoch
unkäuflich
Verspürte ich Stolz.

This one needs some explanation: Brecht certainly was no racist. The "Russian girl" or rather "woman" showing a self-esteem that the German girls and women do not have, is not privileged by nationality and race but by the fact of having been brought up in a political system that has the concept of shaping the right consciousness (the one that leads to that true self-esteem to be observed in the behavior of the poor Russian women labourers in Germany) — a result of a social education brought about within only one and a half generations. The new morality as a rapid result of the correct social system. Why not follow that example? Of course one has to follow it — if the assumption was correct, that the right consciousness ("das richtige Bewußtsein") can be made the general one in such a short time by public decree.²

3. And a third text by Brecht, who was the most important author for the young GDR and who might well be called the leading intellectual of that state:

Bertolt Brecht: "Der anachronistische Zug..."

1
Frühling wurd's in deutschem Land.
über Asch und Trümmerwand
Flog ein erstes Birkengrün
Probweis, delikat und kühn

2
Als von Süden, aus den Tälern
Herbewegte sich von Wählern
Pomphaft ein zerlumpter Zug
Der zwei alte Tafeln trug.

3
Mürbe war das Holz von Stichen
Und die Inschrift sehr verblichen

² Cf. *Ibid.*, p. 37.

Und es war so etwas wie
Freiheit und Democracy.

4

Von den Kirchen kam Geläute.
Kriegerwitwen, Fliegerbräute
Waise, Zitterer, Hinkelbein —
Offnen Maules stand's am Rain.

5

Und der Blinde frug den Tauben
Was vorbeizog in den Stauben
Hinter einem Aufruf wie
Freiheit und Democracy.

6

Vornweg schritt ein Sattelkopf
Und er sang aus vollem Kropf:
"Allons, enfants, god save the king
und den Dollar, kling, kling, kling."

"The Anachronistic March" ("Der anachronistische Zug"), 1947, among the texts presented here, is the most explicitly comparing one. The three eldest democracies in the world are quoted and at the same time denounced by what is considered their weak point: France, England, the United States of America. Freedom of speech, representative democracy and free (secret and general) elections are being thus refused from the viewpoint of the early GDR.

4. The following text is only to be analyzed with some respect to its intimacy and delicacy: S. Hermlin: "Time of Togetherness" ("Zeit der Gemeinsamkeit"), 1949.

There seem to be two heroes in this text, one a young Jewish fighter in the Ghetto of Warsaw (fighter against the Nazi-soldiers), the other a German post-war communist and writer. But those two are in fact one. The passage where the identity of the two is established runs as follows:

Stephan Hermlin: "Die Zeit der Gemeinsamkeit" (1949)

Der Brief in meiner Tasche war das Lebendigste in der Welt. Es wäre mir nicht eingefallen, daß man einen Brief nicht im Dunkel lesen kann; ich stellte mir auch nicht die Frage, warum ich ihn gerade jetzt lesen sollte, nachdem ich den ganzen Tag hindurch vielleicht selber

Gründe vorgeschoben, die mich am Lesen gehindert hatten. Eher hätte ich geglaubt, daß B., der mir den Brief anvertraut hatte mit der Bemerkung, es handle sich um ein einzigartiges, so gut wie unbekanntes Schriftstück, das ihm in die Hände geraten sei, nachdem man es unter manchen von Regen und Schmutz fleckigen Dokumenten entdeckt habe, wobei er spüren ließ, daß ich die Überlassung des Briefs seiner besonderen Gunst zu danken hätte—eher hätte ich geglaubt, sage ich, daß B., der mir seit Jahren Phantom gewesen sei, etwas ganz und gar Unwirkliches, ein Substitut des Bewußtseins gewissermaßen, und daß ich diesen langen Brief, den man nicht unbedingt einen Brief zu nennen braucht und dessen Beginn und Ende übrigens nicht aufgefunden wurden, von seinem Verfasser selbst erhalten hätte, weil er ihn für mich bestimmt hatte und weil mir seine Züge so nahe, so ähnlich sein mußten wie das Gesicht, das ich jeden Morgen im Spiegel erblicke.

The two can be one in the imagination of the German writer, due to a chain of surrogates, one substituted for the other: since the writer-Ego is a communist, he is cosmopolitan and a fighter for human freedom in his own right, therefore he can consider himself the true heir of the fighting Jew who died in the ruins of the Warsaw Ghetto; therefore he is the one who inherits the letter of the dead man with its last will: the testament of a man fighting for freedom up to the last breath.

Now, Hermlin is a Jew himself, he was an emigrant from Hitler-Germany; so, he, as an individual, has a good reason to figure himself as the legitimate heir of Młotek, the fighter. But it is another question of intercultural morality, what impact such a text could make for example on a Polish Jew in Israel, for whom the GDR was a state that never took up diplomatic relations with Israel, which refused to pay any reparation on behalf of Germany as a whole—and for whom Stefan Hermlin after all was a leading intellectual of that state.

5. At the end of the forties already, in the very first years after the foundation of the GDR, a general discussion took place in order to establish which work of the literary heritage should be canonized as obligatory reading within the schools and universities—and what, on the other hand, should be banned. Since the socialist state reserved for itself the right and the power to shape totally the inner lives of individuals, the line between good and forbidden books was drawn sharply. One of the scholars in the field of literature who provided the arguments for that selection of a suitable literary heritage for the young socialist state was

Georg Lukacs. Permitted and canonized were the "Weimarian Classics" and the so-called "realistic writers" of the last century and the beginning of the 20th like Raabe, Fontane, Heinrich Mann and Thomas Mann. Banned was the whole tendency of Expressionism, writers who were regarded as surrealist and nihilistic, like Kafka. The keyword, under which all those writers were banned, was "decadence". That dimension of literature, the free play and push of the uncontrolled forces of inner life of man, speaking through images not fit for rationalistic explanation, that as well was shovelled over the borderline cutting right through Germany.

Looking back from now one can understand the anthropological concept behind that policy: the irrational side in the human individual—the emotional, the dreamy, the unconscious parts of human existence—was not only underestimated but also devaluated, denounced as not essential and not appropriate for the "new man" one wanted to create by educational means. The firm belief that this was possible, that mind and soul of individuals in a centrally organized state could develop on command, that rationality and consciousness would be the dominant forces of inner life and existence—that belief formed the literature in the GDR and became the guiding line for literary theory and dogma. Put into Freudian terms: what took place was a collective act of repression ("Verdrängung"). Young, sensitive, self-reflective writers like Franz Fühmann suffered badly from this restrictive policy, as he was later to write in *The Fall of the Angel* (*Der Sturz des Engels*). He was not able to accept that the works, for example of Georg Trakl, had been discredited and discharged as un-sound, immoral and decadent.

6. But the unconscious, the realms of dreams and nightmares, the dimension of existence and fate, the dark elements even within the history of mankind, forcing us towards our own destruction, that tendency in mankind that we are today more aware of than ever before, all that, underestimated as it was in the early years of the GDR, could of course not be completely pushed aside. The first doubts, whether the educational shaping of the inner life of all the individuals in a society could be accomplished in the predescribed way, came soon. They came, strange enough as it may seem today, at the same time, while the process of defining the anthropological concept of the totalitarian state was still in the making.

To demonstrate the mixed feelings, the ambiguity, the ambivalence of the early GDR-literature I want to present three short poems, almost lyric

aphorisms, of the same author who created the metaphor of “shovelling over” all the so-believed garbage of history, B. Brecht:

Bertolt Brecht: “Die Lösung”

Nach dem Aufstand des 17. Juni
 Ließ der Sekretär des Schriftstellerverbands
 In der Stalinallee Flugblätter verteilen
 Auf denen zu lesen war, daß das Volk
 Das Vertrauen der Regierung verscherzt habe
 Und es nur durch verdoppelte Arbeit
 Zurückerobern könne. Wäre es da
 Nicht doch einfacher, die Regierung
 Löste das Volk auf und
 Wählte ein anderes?

Bertolt Brecht: “Böser Morgen”

Die Silberpappel, eine ortsbekannte Schönheit
 Heut eine alte Vettel. Der See
 Eine Lache Abwaschwasser, nicht rühren!
 Die Fuchsien unter dem Löwenmaul billig und eitel.
 Warum?
 Heut nacht im Traum sah ich Finger, auf mich deutend
 Wie auf einen Aussätzigen. Sie waren zerarbeitet und
 Sie waren gebrochen

Unwissende! schrie ich
 Schuldbewußt.

Bertolt Brecht: “Vor acht Jahren”

Da war eine Zeit
 da war alles hier anders.
 Die Metzgerfrau weiß es.
 Der Postbote hat einen zu aufrechten Gang.
 Und was war der Elektriker?

Even here the underlying comparison with the other side of the border can be seen. No text written in those years was outside of the implicit dialogue with the West. The keywords are: “elections”, “dream” and —given indirectly only— the unconscious heritage of Nazism, visibly in the gesture or posture of a man, for example in his “way of walking” (“Gang”). All these texts belong to the *Elegies from Buckow* (*Buckower Elegien*), written in the summer of 1953, immediately after the “uprising of the 17th of June”.

7. But it was not just a problem of giving in to the power of a totalitarian state. No, it was not even a mere misunderstanding of the human soul, an error or something like that. In the self-assured, provocative attitude of literature in the GDR there was much more: real belief, true hope, a strong utopian tendency, real inspiration.

Franz Fühmann has explained this phenomenon best: what made the rationalistic ideology of socialism so attractive, especially to intellectuals and writers, was the consistence and coherence of that concept, the great perspective, the completeness of its explanations of all aspects of history, of social and individual life, of economy as well as philosophy, of psychology as well as education, morality and law, of international politics as well as international aid and assistance. The longing for such an all-round concept, for the all-comprising view, was what allured the writers, what made them loyal. But: loyal to whom? To that institution, that was in charge of the whole: the party, the state, the collective, the society, the theory of dialectic materialism, defining itself as strictly scientific.

It is strange to see that for the rational and enlightened mind of those writers, as they understood, there was a strong father, maybe even father-god, back at the wheel. And with regard to that the disillusionment, the doubts, the revealing self-reflection, the remorse, came immediately after the enchantment.

To show this change in the mind of the certainly greatest writer of the whole history of the GDR, I have selected three passages from two books of Christa Wolf. The first two are from *The Divided Heaven* (*Der geteilte Himmel*), finished in 1961, some weeks after the building of the Berlin Wall (the fact of the wall being mentioned at the very end of the text), and one from *Patterns of Childhood* (*Kindheitsmuster*), that was published in 1976. Between those two books there was another one, *Reflecting on Christa T.* (*Nachdenken über Christa T.*), where the process of self-reflection already is the main theme.

Christa Wolf: "Der geteilte Himmel" (1963)

Rita kam jeden Abend zu spät nach Hause und wurde immer erregter, je länger Schwarzenbach dableib. Zum erstenmal erlebte sie, wie eine höhere Hand in die Geschehnisse gewöhnlicher Leute eingriff, die kleine Friseurin, den Brigadier, den Abteilungsleiter aus der Stadtverwaltung packte. Ach, der? dachte sie manchmal zweifelnd. Und die auch? Hatte es ihr an Phantasie gefehlt, daß sie sich diese Menschen immer nur in ihrem alltäglichen Kreis denken konnte? Mußte erst einer von weit her kommen wie der nüchterne Schwarzenbach, um mühelos den

gewöhnlichsten Leuten alles mögliche Ungewöhnliche zuzutrauen?

"Zwanzig", sagte Erwin Schwarzenbach am vorletzten Abend.
 "Nicht schlecht für einen Kreis."

"Neunzehn", verbessert ihn Rita. Sie verbarg eine kleine, ziehende Enttäuschung — woher kam die eigentlich?

"Zwanzig", sagte er und reichte ihr, auch jetzt gleichmütig, noch einen Fragebogen über den Tisch. Der war nicht ausgefüllt, aber in der ersten Spalte stand mit seiner Schrift ihr Name.

Ach, ich? dachte sie nun und war nicht so überrascht, wie sie es hätte sein sollen.

"Alles wäre leicht", sagte Rita zu Schwarzenbach, "wenn sie dort als Kannibalen' auf den Straßen herumliefen, oder wenn sie hungerten, oder wenn ihre Frauen rotgeweinte Augen hätten. Aber sie fühlen sich ja wohl. Sie bemitleiden uns ja. Sie denken: Das muß doch jeder auf den ersten Blick sehen, wer in diesem Land reicher und wer ärmer ist. Vor einem Jahr wäre ich mit Manfred gegangen, wohin er wollte. Heute..."

Das ist es, was Schwarzenbach wissen will. "Heute?" fragt er gespannt.

Rita überlegt. "Der Sonntag nach meinem Besuch bei Manfred war der dreizehnte August", sagt sie, ohne direkt auf Schwarzenbachs Frage zu antworten. "Früh, als ich die ersten Nachrichten gehört hatte, ging ich ins Werk. Als ich sah, daß ich nicht die einzige war, wurde mir bewußt, wie ungewöhnlich es war, daß so viele am Sonntag in den Betrieb kommen. Manche waren gerufen worden, andere nicht."

Schwarzenbach weiß, was sie sagen will. Es ist nicht sehr verschieden von dem, was er selbst, was sie alle an jenem Sonntag erlebt haben.

"Liebten Sie ihn nicht?" fragte Erwin Schwarzenbach. "Haben nicht viele Mädchen blindlings nur danach gefragt? Warum nicht auch Sie?"

Als ob ich es nicht versucht hätte! Wie viele Nächte habe ich wach gelegen und versuchsweise "dort" an seiner Seite gelebt, wie viele Tage hab ich mich gequält. Aber die Fremde ist mir fremd geblieben, und dies alles hier heiß und nah.

"Der Sog einer großen geschichtlichen Bewegung...", sagt Erwin Schwarzenbach und nickt. Rita muß lächeln. Auch er.

Aber wer sagt denn, daß sie nicht sogar damals, an Manfreds Seite, in diesem elenden Park, etwas Ähnliches empfunden hat?

The implications of these passages from Christa Wolf's book are, as follows:

Rita, a young, gifted girl, is surrounded by several men, markedly senior to her: Schwarzenbach (her colleague, the discoverer of her

intellectual abilities, a close friend and potential lover), Meternagel (leader of a workers-brigade, fatherly friend, admirer, sponsor, teacher, most trusted person in the world), Ernst Wendland (director of the firm, friend, potential lover and partner). Manfred, her fiancé, also ten years older than Rita, is the youngest of them all, closest to Rita's own generation!

One can read that book now as the confession of love —love for a great father-figure, father as well as potential lover, whereas the rational and clear decision for the "great historical movement"— including the side-glance to the west, where there is no such great perspective —can now be read as a document of a profound self-deception. A young woman, not knowing herself pretends to love the "great historical movement" and loves her father-imago.

It is impressive and moving how Christa Wolf has worked herself into an understanding of the forces of the unconscious within herself. She reaches there by revealing and re-wording her childhood. So she ends up with the confession that it is necessary to count on and cope with the unknown within ourselves. Since any social system tends to deny, to underestimate, to devaluate and even to suppress, at least to cover up, those inner forces, those potentially disastrous and potentially saving emotions within us, it is the duty of the artist and writer to balance that deficit within the society in which he happens to live. It was true for the Nazi-Era, it was true under a degenerated socialist system, it is true in a capitalistic world-market system. That confession of Christa Wolf can be seen in the passage quoted from *Patterns of Childhood*.

Christa Wolf: "Kinderheitsmuster" (1976)

(Heikel bis heute, der Verbindung nachzugehen, die sich damals zwischen dem namenlosen Judenjungen, den Nelly durch Leo Siegmann kannte, und der weißen Schlange hergestellt haben muß. Was hat der blasse picklige Junge mit Kröten, Spinnen und Eidechsen zu tun? Was diese wiederum mit der gläubigen fanatischen Stimme, die in jener Sonnenwendnacht vom brennenden Holzstoß her rief: "Rein wollen wir uns halten und unser Leben reifen lassen für Fahne, Führer und Volk!")

—Nichts, möchtest du sagen, nichts haben sie miteinander zu tun. So muß die richtige Antwort lauten, und was gäbest du darum, wenn sie auch noch wahr wäre. Ein Mann deines Alters, dem nach seiner eigenen Aussage seine Kindheit ins "Nichts" versunken ist, erklärt: Bis heute könne er nicht unbefangen —das heißt ohne Schuldgefühl—, mit einem Juden reden. Du überlegst, wie man ohne die Kenntnis der

eigenen Kindheit Bildnisse machen kann —der Mann ist Bildhauer—, zum Beispiel für Kinder. Kein Vorwurf. Eine Frage.)

Wie weiß man also nicht. Doch es geschah, daß sie, Nelly, durch eine Vermischung und Verquickung scheinbar entlegener Bestandteile das Wort "unrein" nicht mehr hören konnte, ohne gleichzeitig Ungeziefer, die weiße Schlange und das Gesicht jenes Judenjungen zu sehen. Wir wissen wenig, solange wir nicht wissen, wie dergleichen geschieht.

I can only hope that some of the experiences of the literary dialogue between the two Germanies of the last decades will not be lost in a reunified country. To sum up, I would like to mention three crucial aspects of the relation between the author and his public:

a) Literature has the great chance of working as a freelance-morality, but its best possibilities are reduced and finally lost, when it decides to *serve* any institutional ideology;

b) literature betrays its own possibility of keeping the future of mankind open, when it allows itself to be instrumentalized into a medium of persuasion of the individual to delegate moral responsibility to an already installed collective power;

c) a genuine aim for literature in the highly complex conditions of social life nowadays seems to be: to elaborate and bring to light the normally invisible consequences of the ruling system that tend to shape the unconscious structures of the individuals.

In trying to do that, the subject of the writer is his own model-case.

Primer texto

Bertolt Brecht: "Canción de construcción"

3

Y a la bola de aprovechados que se nos quedó
y que llora por la libertad de la mañana hasta la noche
y a los señores que empujan a los aprovechados
a empujones los empujaremos fuera de nuestro estado.

Fuera con los escombros.

¡Que se construya algo nuevo!

De nosotros mismos nos tenemos que preocupar

y ¡que salga en contra de nosotros el que tenga el valor!

4

Si la casa está demolida, quedan los zánganos,
los terratenientes, los empresarios, el potentado.

¡Que traigan las palas, hombre, apaleemos alegremente
toda la pacotilla fuera de nuestro estado.

Fuera con los escombros.

¡Que se construya algo nuevo!

De nosotros mismos nos tenemos que preocupar

y ¡que salga en contra de nosotros el que tenga el valor!

Segundo texto

B. Brecht: "Orgullo"

Cuando el soldado americano me contó

cómo las bien nutridas hijas de los burgueses alemanes

se vendían por tabaco y las hijas de los pequeños burgueses
por chocolate

mientras que las famélicas rusas del trabajo forzado no
eran venales

Sentí orgullo.

Tercer texto

B. Brecht: "La marcha anacrónica"

1

Llegó la primavera a la tierra alemana.

Las cenizas y los escombros

se cubrieron, a título de prueba, del primer verdor
de los abedules, delicado y atrevido

2

Cuando desde el sur, desde los valles,

de electores se vino acercando

una pomposa marcha en hilachas
cargando dos viejas tablas

3

Carcomida la madera

la inscripción muy deslavada

y era algo como

Libertad y Democracy

4

De las iglesias llegaba el repique de campanas

las viudas de los combatientes, las novias de los pilotos

huérfanos, temblequeantes, claudicantes-

boquiabiertos se paraban a la orilla.

5

Y el ciego le preguntó al sordo
 qué era lo que estaba desfilando en las polvaredas
 siguiendo un llamamiento como
 Libertad y Democracy

6

En primera fila marchaba un cabeza de chorlito
 cantando a voz en cuello:
 "Allons, enfants, god save the king
 y al dólar, tintin, tilín.

Cuarto texto

Stephan Hermlin: "El tiempo de la comunidad"

La carta en mi bolsa era lo más vivo en el mundo. No se me hubiera ocurrido que no se puede leer una carta en la oscuridad: tampoco me hice la pregunta de por qué justo ahora tenía que leerla, después de haber pasado el día entero buscando pretextos que me impidieran la lectura. Más bien hubiera pensado que B., quien me confió la carta observando que se trataba de un documento único, prácticamente desconocido, que le cayó entre las manos, después de que se descubrió entre otros documentos manchados por la lluvia y el polvo, y haciéndome sentir como un favor especial el que me cediera la carta —más bien hubiera pensado que B., a quien conozco desde hace años y lo volví a encontrar después de mucho tiempo, fuera un fantasma, algo totalmente irreal, un sustituto de la conciencia, por así decirlo, y que esta larga carta, que no necesariamente tiene que llamarse carta y cuyo principio y fin, por lo demás, no se encontraron, la había recibido directamente de parte de su autor porque él me la había destinado a mí y porque sus rasgos me eran tan cercanos, tan parecidos como la cara que cada mañana veo en el espejo.

Quinto texto

B. Brecht: "La solución"

Después de la insurrección del 17 de junio
 mandó repartir el secretario de la asociación de escritores
 hojas volantes en el paseo Stalin
 en las cuales se podía leer que el pueblo
 perdió la confianza del gobierno
 y que sólo podía recuperarla
 por trabajo redoblado. ¿No sería en este caso
 más fácil que el gobierno
 disolviera el pueblo
 y eligiera otro?

Sexto texto**B. Brecht: "Mañana malévola"**

El álamo blanco, una belleza conocida en todo el pueblo

hoy, una vieja bruja. El lago

un charco de aguas negras, ¡no remover!

Las fucsias debajo de la boca de dragón, baratas y fatuas.

¿Por qué?

Hoy por la noche en el sueño vi dos dedos, señalando hacia mí

como hacia un leproso. Dedos gastados por el trabajo y

rotos.

¡Ignorantes! grité,

la conciencia culpable.

Séptimo texto**B. Brecht: "Hace ocho años"**

Érase un tiempo

cuando todo aquí era diferente

La mujer del carnicero lo sabe.

El cartero camina con la frente demasiado en alto.

Y ¿qué fue el electricista?

Octavo texto**Christa Wolf: "El cielo dividido" (1963)**

Cada noche, Rita llegaba demasiado tarde a casa y cada vez se excitaba

más, mientras más tiempo se quedaba Schwarzenbach. Por primera

vez presenció cómo una fuerza mayor se metía en los destinos de la

gente común y corriente, cómo cautivaba a la pequeña peluquera, al

miembro de la brigada, al jefe de departamento de la municipalidad.

Ah, ¿éste? pensaba ella a veces, dudosa. Y, ¿aquella también? ¿Habría

carecido de fantasía porque tan sólo se imaginaba a esa gente en su

ambiente cotidiano? ¿Tenía que llegar alguien como el sobrio

Schwarzenbach para sospechar las cosas más descomunales de parte

de la gente más común?

"Veinte", dijo Erwin Schwarzenbach la penúltima noche, "no está nada mal para un distrito."

"Diecinueve", lo corrigió Rita. Ocultó un ligero tirón de desencanto ¿por dónde le habrá surgido?

"Veinte", dijo él y, aún ahora ecuánime, le pasó otro cuestionario por encima de la mesa. No estaba lleno, pero en el primer renglón y escrito por su mano estaba el nombre de ella.

Ah, ¿yo?, pensó y no se sorprendió tanto como se tenía que haber sorprendido.

"Todo sería fácil", dijo Rita a Schwarzenbach, "si allá caminaran en la calle como caníbales o si se murieran de hambre, o si sus mujeres

tuvieran los ojos enrojecidos por el llanto. Lo que pasa es que ellos se sienten a gusto. Es que nos tienen lástima a nosotros. Piensan: salta a los ojos quién es más rico y quién más pobre en este país. Hace un año me hubiera ido con Manfred, a dónde él quisiera. Hoy...

Esto es lo que quiere saber Schwarzenbach. "¿Hoy?", pregunta con viva atención.

Rita se pone a pensar. "El domingo después de que fui a ver a Manfred fue el trece de agosto", dice, sin contestar directamente la pregunta de Schwarzenbach. "En la madrugada, cuando había escuchado las primeras noticias, fui a la planta. Cuando vi que no era la única, me di cuenta de cuán extraordinario era que tanta gente fuera a la planta, un día de domingo. A algunos los habían llamado, a otros no."

Schwarzenbach sabe lo que ella quiere decir. No es tan diferente de la vivencia que él mismo, que todos ellos habían experimentado aquel domingo.

"¿Usted no lo amaba?", preguntó Erwin Schwarzenbach. "¿No es que muchas jovencitas exclusiva y ciegame se preocupan por esto? ¿Por qué usted no?"

Como si yo no lo hubiera intentado. ¿Cuántas noches me quedé sin sueño e intenté imaginarme cómo viviría "allá" a su lado, cuántos días me atormenté. Pero la tierra lejana permanecía alejada, y aquí todo está ardiendo y cercano.

"El imán de un gran movimiento histórico...", dice Erwin Schwarzenbach e inclina la cabeza en señal de asentimiento. Le da risa a Rita. ¡Hasta él! Pero, ¿quién quisiera negar que ella en aquel momento, al lado de Manfred, en este miserable parque, hubiera sentido algo similar?

Noveno texto

Christa Wolf: "Patrón de infancia" (1976)

(Muy delicado hasta hoy día el tratar de aclarar la relación que se tenía que haber trabado en aquel entonces entre el muchacho judío sin nombre, al que Nelly conoció por conducto de Leo Siegmann, y la víbora blanca. ¿Qué tiene que ver el muchacho pálido y granujoso con los sapos, arañas y lagartijas? Y, ¿qué tienen que ver éstos por su parte con la voz creyente fanática que en aquella noche de solsticio llamó desde la fogata: "¡Mantengámonos puros y hagamos que madure nuestra vida en aras de la bandera, del Führer y del pueblo!"

—Nada, querrás decir, no tiene nada en común. Ésta tiene que ser la respuesta correcta, y ¡cuánto darías porque fuera cierto! Un hombre de tu edad, cuya niñez, como afirma, se hundió en la "nada", constata que hasta hoy día es incapaz de hablar ingenuamente, o sea sin sentimientos de culpa, con un judío. Te pones a pensar cómo es posible, sin conocimiento de su propia niñez, hacer esculturas —el

hombre es escultor—, por ejemplo para niños. Ningún reproche, es una pregunta.)

Bueno, no se sabe cómo. Sin embargo, se dio el caso que ella, Nelly, mezclando y confundiendo elementos supuestamente remotos, ya no podía oír la palabra “impuro” sin ver al mismo tiempo alimañas, la víbora blanca y la cara de aquel muchacho judío. Sabemos muy poco en tanto que no sepamos cómo se dan esas cosas.

(Traducciones de Marlene RALL)

Bibliografía

BIENEK, Horst, *Die Zelle*. Múnich, 1968.

BIERMANN, Wolf, *Die Drahtharfe*. Berlín, 1965.

BIERMANN, Wolf, *Mit Marx und Engelszungen*. Berlín, 1968.

BIERMANN, Wolf, *Für Meine Genossen*. Berlín, 1972.

BIERMANN, Wolf, *Deutschland. Ein Wintermärchen*. Berlín, 1972.

BIERMANN, Wolf, *Nachlaß 1*. Colonia, 1977.

BIERMANN, Wolf, *Preußischer Ikarus*. Colonia, 1978.

BRECHT, Bertolt, *Gesammelte Werke in 20 Bänden*. Fráncfort del Main, 1967.

ENZENSBERGER, Hans Magnus, *Die Verteidigung der Wölfe*. Fráncfort del Main, 1957.

ENZENSBERGER, Hans Magnus, *Landessprache*. Fráncfort del Main, 1960.

ENZENSBERGER, Hans Magnus, *Das Verhör von Habana*. Fráncfort del Main, 1972.

FÖHMAN, Franz, *Das Judenauto*. Berlín, 1962.

FÖHMAN, Franz, *Der Sturz des Engels*. Hamburgo, 1982.

GEERDTS, Hans Jürgen, comp., *Deutsche Literatur geschichte in einem Band*. Berlin, 1971.

GEERDTS, Hans Jürgen, comp., *Literatur der DDR in Einzeldarstellungen*. Stuttgart, 1972.

HERMLIN, Stephan, *Die Zeit der Gemeinsamkeit*. Berlin, 1949. (Citas de la edición de 1966.)

HEYM, Stefan, *Auf Sand gebaut*. München, 1990.

JOHNSON, Uwe, *Das dritte Buch über Achim*. Fráncfort del Main, 1961.

KUNERT, Günter, *Unterwegs nach Utopia*. München, 1977.

KUNZE, Reiner, *Sensible Wege*. Reinbek b. Hamburgo, 1969.

KUNZE, Reiner, *Die wunderbaren Jahre*. Stuttgart/München, 1976.

KUNZE, Reiner, *Auf eigene Hoffnung*. Fráncfort del Main, 1981.

KUNZE, Reiner, *Deckname Lyrik*. Fráncfort del Main, 1990.

PLENZDORF, Ulrich, *Die neuen Leiden des jungen W.* Fráncfort del Main, 1973.

SCHMIDT, Arno, *Das steinerne Herz*. Karlsruhe, 1956.

SCHNEIDER, Peter, *Der Mauerspringer*. Darmstadt, 1982.

WOLF, Christa, *Der geteilte Himmel*. Halle/Saale, 1963. (Citas de la edición hecha en München en 1973.)

WOLF, Christa, *Nachdenken über Christa T.* Neuwied/Berlin, 1969.

WOLF, Christa, *Kindheitsmuster*. Stuttgart/München, 1976. (Citas de la edición de 1979.)

WOLF, Christa, *Was bleibt*. Berlin, 1990.

Las plumas del pavo real y el canto del cisne (la trayectoria de Gabriele D'Annunzio como equivalente italiano del modernismo)

Mariapia LAMBERTI

Universidad Nacional Autónoma de México

El término “modernismo” no tiene ninguna connotación literaria en Italia: no se ha usado nunca en el ámbito de las letras nacionales, y ha sido ignorado durante mucho tiempo como definición de una corriente literaria extranjera, en la medida en que la lengua y la literatura a las que pertenece han sido olímpica y despreocupadamente ignoradas —por lo menos en términos amplios— hasta tiempos muy recientes. El explosivo interés que se está registrando en Italia en los últimos años por la literatura en lengua castellana, en los ámbitos académicos y extra-académicos, está rápidamente cambiando esta situación. Si los más importantes textos de historia de la literatura italiana de los últimos treinta años, incluyendo el fundamental estudio sobre el novecientos de Salvatore Guglielmino, de 1978,¹ no registran siquiera el nombre de la corriente ni el de su principal exponente, Rubén Darío, como puntos de referencia de la literatura internacional, siete años después el término “modernismo” está ampliamente analizado en la última edición del diccionario literario que edita Garzanti,² en el que se recoge para el movimiento la hermosa definición de “retorno de las carabelas” para subrayar su elemento más importante desde el punto de vista histórico: la inversión del sentido en la propagación de las influencias culturales.

En sustancia, el movimiento, que nace prácticamente al mismo tiempo en ambas riberas del Atlántico, responde a un deseo de “experimentación encaminada a dinamitar el rígido e inerte lenguaje de la poesía castellana decimonónica”, como lo expresa Pere Gimferrer,³ y a volver a establecer los contactos con los grandes movimientos literarios inter-

¹ Salvatore GUGLIELMINO, *Il novecento*. Milán, Principato, 1978.

² *La nuova enciclopedia della letteratura*. Milán, Garzanti, 1985, pp. 627-28.

³ Pere GIMFERRER, *Antología de la poesía modernista*. Barcelona, Península, 1981, p. 9.

nacionales. La tónica principal es la experimentación en el lenguaje, la lucha contra la trivialidad expresiva y conceptual en nombre de un aristocratismo estetizante, que tiene su modelo inevitable en los poetas parnasianos. Se redescubre el clasicismo, el ornato suntuario que se vale de epítetos exornativos al modo grecolatino, de una terminología culta, de juegos rítmicos y estróficos tomados de la poesía clásica además de la francesa. Leyendo a los poetas modernistas, sobre todo a los latinoamericanos, se percibe el gozoso entusiasmo con que se entregan a la creación de imágenes sensuales y situaciones exóticas (y no hay que olvidar que para un nicaragüense o un colombiano también el mundo clásico tiene un sabor a exotismo fabuloso), con más exuberancia que sofisticación.

El modernismo lleva en su propio nombre la intención programática. Y de hecho, aunque muchas de sus manifestaciones se hayan revelado caducas, fruto de una moda y de una época, la lengua poética castellana resultó, después de esta experiencia, más fluida y armoniosa, dueña de una versificación elástica y dúctil, abierta a todas las futuras experimentaciones. Y, sobre todo, la poesía latinoamericana adquirió una espléndida y prometedora mayoría de edad.

La situación de las letras italianas en la misma época presenta un fenómeno singular que todavía espera una explicación completa. Los mismos módulos estilísticos, los mismos gustos temáticos, las mismas ambiciones expresivas que la multitud de los poetas modernistas persigue bajo un cielo en el que el sol no se pone, se manifiestan en una sola personalidad poética, un solo individuo que alcanza en tal estilo una excelencia prodigiosa e indiscutible. Un individuo que concentra sobre sí un ansia de lectura, un éxito literario popular, nacional e internacional, que no han conocido igual en el ámbito de la poesía lírica; y que el mundo de la cultura académica y responsable desprecia llamándolo, como lo hizo Croce, "un diletante de sensaciones", o "insoportable comediante, vano y hueco", como lo hizo Unamuno.

Gabriele D'Annunzio nació sólo cuatro años antes que Rubén Darío, en 1863. Superficial y mimético por naturaleza, absorbió y se hizo intérprete de todas las instancias de su época de crisis, sin un programa razonado, acatando los aspectos más cómodos y favorecedores de aquella fuga hacia el individualismo que responde, en el final del siglo, a la pérdida de fe en los predicados del positivismo, y al disgusto que provoca la realidad social oscilante entre los dos polos del embrutecimiento de las clases populares y la pequeñez mental de la clase burguesa asentada sobre su propia preeminencia. Pero en él, el individualismo no

es otra cosa que la conciencia aguda de la diversidad (o sea de la superioridad) de su propio ser con respecto a los otros, entendidos como masa o vulgo. Con esta conciencia Gabriele D'Annunzio supo, con instintivo oportunismo, acatar y trasfundir en la poesía italiana sólo aquellas instancias de la última poesía internacional (sensualismo, esteticismo, sentido pánico de la naturaleza) que podían tener su correspondiente en la vida real —con un poco de habilidad y de suerte—, quedando insensible a los presupuestos del simbolismo, en la medida en que estuvo siempre alejado de toda preocupación reflexiva o contemplativa.

Mezclando sabiamente lujos y desenfrenos, ostentando el más aristocrático desprecio por el dinero en la forma de un derroche suntuoso y calidoscópico, ocupando residencias principescas, rodeado de brocados, antigüedades renacentistas, perros y caballos de raza, mujeres encumbradas o famosas, y dando una bien medida publicidad a estas intimidades fabulosas, logró transformarse en un fenómeno social, en un espectáculo permanente en el que la pequeña Italia recién nacida, insegura y provinciana, se complacía transformando la envidia en admiración.

Esto propició que la atención popular, la atención de la masa, se concentrara sobre un hombre cuya definición, cuya función pública era la de Poeta, así, con mayúscula. Se le reconocía en la calle, se le vito-reaba en las comparecencias públicas, se le reverenciaba, se le amaba e idolatraba,⁴ en su calidad de Poeta. Los ricos y poderosos lo obsequiaban, el gobierno (el monárquico primero y el fascista después) intervenía para librarlo de sus deudas homéricas, y los italianos se indignaban si no lo hacía, porque era Poeta, y como Poeta todo le era permitido. Sus obras eran anunciadas, esperadas, devoradas: y me refiero a las obras en verso —que son las que se toman en cuenta principalmente en este estudio— tanto como a las teatrales o narrativas.

Para entender la excepcionalidad de esta situación, basta pensar en la vida desastrosa de un Baudelaire, en la marginalidad social de un

⁴ Es impresionante el nivel de verdadera adoración que D'Annunzio determinaba entre la gente común, que lo inundaba de cartas para alabarlo o pedirle consejo, y en los que lo rodeaban de cerca. Ejemplo de ello es Tom Antongini, editor de D'Annunzio durante un tiempo y, luego de la bancarrota —determinada en parte por las exigencias e insolvencias del escritor—, su fiel y sufrido secretario, que renunció a cultivar su talento de escritor humorístico para dedicarse a redactar la biografía de su ídolo. Por él sabemos cómo uno de los criados de D'Annunzio, por ejemplo, se suicidó porque el venerado patrón le había manifestado su inconformidad respecto a un detalle en su servicio.

Mallarmé fuera de sus martes literarios, en la humillación de un Darío que ve ofrecer por la edición de toda su obra poética sumas irrisorias, que debe rechazar por dignidad.⁵

A este primer cliché de superhombre provinciano se sobrepuso, con la absorción de lo más epidérmico de las teorías nietzschianas, un ideal de activismo vital, un deseo de rematar su personalidad —su “figura”— con la dimensión del atrevimiento heroico, del riesgo y la exhibición de grandeza. He aquí que la cola de pavo real con la que se adorna D’Annunzio se completa: el Poeta se transforma en Vate, el personaje mundano en tribuno,⁶ el elegante jinete en piloto de la aviación militar, una especie de Barón Rojo a la italiana, amante del *beau geste* teatral, que se antoja irrespetuoso de la trágica realidad de la guerra.⁷

Desde 1918 el Poeta por definición deja de escribir poesía y se retira en fastuoso y patético aislamiento en su villa monumental de Gardone, rodeando de misterio su leyenda, protegido y limitado a un tiempo por un gobierno que lleva a la práctica con la más siniestra y funesta coherencia, aquellos ideales de tensión superhumana y despectivo antidemocratismo que él mismo había abaratado y vendido al gran público con su elocuen-

⁵ En 1906, cuando todo el mundo literario de habla hispana le tributaba homenaje y reconocía su grandeza, un editor le ofreció quinientas pesetas por la edición conjunta de *Azul*, *Rimas*, y *Cantos de vida y esperanza*. “Tener deudas es cosa de gente grande”, decía, y bien hubiera podido firmarlo D’Annunzio: pero Darío vivió aquejado por sus deudas, sin el apoyo de nadie, y menos del gobierno de Nicaragua; sosteniéndose con un trabajo periodístico en el que su inspiración poética poco tenía que ver.

⁶ D’Annunzio entró como diputado en el Parlamento de la monarquía constitucional en 1897, militando en las filas de la extrema derecha. En ocasión de la propuesta de leyes represivas presentadas por el ministro Pelloux, se trasladó clamorosamente a la extrema izquierda pronunciando (era una de sus especialidades) una frase sonora y memorable: “Doy el paso hacia la vida”. Pero su sustancial insensibilidad para la dimensión política y social se reveló muy pronto. Abandonó la vida política y adoptó actitudes antiparlamentarias. Sucesivamente, puso su elocuencia al servicio de la causa belicista en 1915.

⁷ Entre muchas acciones, se recuerda el vuelo sobre Trento el 20 de septiembre 1915, desafiando el contrabombardeo enemigo (“La vida es aburridísima fuera de la fiebre de la guerra” escribía a Tom Antongini antes de su espectacular vuelo); la expedición, con Ciano y Rizzo, al puerto de Buccari donde deja un mensaje de escarnio (conocida como “La bafa de Buccari”), en febrero de 1918; el vuelo sobre Viena del 9 de agosto del mismo año, para lanzar volantes tricolores; la toma de la ciudad de Pola, dos días después de la firma del tratado de Saint-Germain (10 de septiembre de 1919) que negaba la anexión de esa ciudad istriana a Italia. La acción fue decidida, en abierta insubordinación militar, por el solo D’Annunzio, que reclutó a tal fin un pequeño manipulo de intelectuales y estudiantes idealistas que bautizó, siempre grandilocuente, como “legionarios”. Se constituyó en regente de la ciudad, hasta que por la intervención del gobierno italiano fue desalojado algunos meses después.

cia y la magia de sus exquisiteces formales. Como poeta, D'Annunzio muere apenas dos años después de Rubén Darío. Le sobrevivirá físicamente, repitiéndose, escribiendo sólo prosa, hasta 1938.

Durante su apoteósica trayectoria no estuvo exento de críticas. Éstas, al contrario, se cernieron ya fuera sobre su vida de oropel y papel-maché, ya sobre su obra, considerada hueca y palabarrera. También en las críticas se percibe claramente el lazo estrecho entre vida y obra, por ser la primera una materialización de la segunda. Y el rechazo hacia el hombre que se liga en ambiguo contubernio con la dictadura, contribuirá al rechazo hacia la obra, que quedará como estéril fuego artificial, sin epígonos ni evolución.

Desde *Primo vere* (1879) y *Canto novo* (1881), sus obras juveniles en verso, se delinea una vocación para la sensualidad acendrada, la búsqueda estetizante de las sensaciones agudas y excepcionales. Es una sensualidad que desemboca inevitablemente en el eros, pero siguiendo el camino de la comunión pánica con la naturaleza: actitud paganizante que ya Carducci había propugnado, aunque con otra fuerza. D'Annunzio la propone en versión diluida —y más aceptable— porque la presenta no como un llamado a una mayor virilidad del espíritu colectivo, sino como un lánguido privilegio individual:

Quando le cose ne l'ardore intenso aleniati s'accasciano, e spietate versano le cicale per l'immenso ozio un rio d'inni a la profonda estate,	Cuando las cosas en el ardor intenso se abaten sin aliento, y despiadadas escancian las cigarras en ocio inmenso un río de himnos al profundo estío,
--	---

io mi rendo a la terra. Unico il senso de l'essere le membra dilatate mi regna: io più non soffro, più non penso, io son libero alfin, divino apâte.	me devuelvo a la tierra. Único reina el sentido del ser sobre mis miembros dilatados; no sufro ya, no pienso, y libre estoy al fin, divino apâte. ⁸
--	---

La terra madre mi conservi! Io viva ne la mia nova forma incosciente, godendo il sole, come un vegetale.	¡Que me guarde la tierra madre! Viva yo en mi fuerza nueva, incosciente, del sol gozando, como un vegetal.
--	--

⁸ Este grecismo (de *a-pathés*: el que no sufre) no existe ni en la lengua española ni en la italiana, como lo demuestra la necesidad sentida por los primeros editores (la edición consultada es de 1917) de escribirla con el acento griego, para indicar su correcta pronunciación. Es un ejemplo de cómo D'Annunzio sabía crear culismos lingüísticos para asombro de los legos.

M'infastidisce ormai questa cattiva
 commedia che tien vigile la gente,
 questa commedia del bene e del
 male.⁹

Ya me fastidia esta mala comedia
 que mantiene en vela a todo el mundo;
 esta comedia del bien y del mal.

El desprecio por la moral común se exhibe en la expresión sin velos de la sensualidad erótica, que se acentúa en sus dos obras sucesivas: *Intermezzo di rime* (1883) y *Elegie romane* (1887), y se enriquece con la descripción opulenta de entornos refinados en *L'Isotteo* (1886) y *La Chimera* (1888). En estos últimos volúmenes campean figuras femeninas misteriosas y sensualísimas, que se identifican con personajes arcaicos y exóticos, y la exquisitez se enriquece con vagos referentes históricos —medievales o renacentistas, de corte prerrafaelita— y mitológicos. No falta en estos textos un complacido replegarse sobre sí mismo, y la deprecación de la *tristitia carnis* que sucede al exceso de voluptuosidad, así como unos relámpagos de morbosa atracción hacia lo carnal sádico. Esta actitud de cansancio se acentúa y constituye el meollo del *Poema paradisiaco* (1891), uno de sus mejores logros artísticos. Es el obsequio a una de las vertientes poéticas del momento, que también Darío manifiesta: “¡Y en el placer hay la melancolía!”

Pero en estos versos no hay que buscar una verdadera introspección: D'Annunzio está tan lejos de la objetiva minuciosidad analítica que preside al freudismo, como del sincero disgusto de sí que hace gritar de horror a Baudelaire y Verlaine. Pero es aquí donde toca el ápice aquella capacidad tan dannunziana de resaltar la turbia belleza de lo mórbido, lo delicadamente marchito, lo *decadente* en una palabra:

Rimanete, vi prego, rimanete
 qui. Non vi alzate! Avete voi bisogno
 di luce? No. Fate che questo sogno
 duri ancora. Vi prego, rimanete!

Quedaos, os ruego, quedaos todavía
 aquí. ¡No os levantéis! ¿Os hace acaso
 falta la luz? No. Haced que este ensueño
 dure algo más. Quedaos aquí, os ruego.

Ci ferirebbe forse, come un dardo,
 la luce. Troppo lungo è stato il giorno:
 oh, troppo! Ed io già penso al suo
 ritorno
 con orrore. La luce è come un dardo.

Tal vez nos heriría, como un dardo
 la luz. El día fue demasiado largo:
 ¡oh, demasiado! Y ya pienso en su
 retorno
 con horror. La luz es como un dardo.

⁹ *Canto novo*, “Purificazione”.

Anche voi non l'amate; è vero? Gli occhi vostri, nel giorno, sono stanchi. Pare quasi che non possiate sollevare le palpebre, su quei dolorosi occhi;	Tampoco vos lo amáis; ¿verdad? Los ojos vuestros, durante el día están cansados. Como si no pudierais los párpados levantar sobre esos dolientes ojos;
e nulla, veramente, nulla è più triste che l'ombra che le ciglia immune fanno talvolta a sommo de le gote quando la bocca non sorride più. ¹⁰	y nada, realmente, nada es triste como la sombra que forman a veces en la mejilla las cejas inmotas cuando la boca ya no sonríe más.

A esta cumbre del flameante y desmayado sensualismo que quedará ligado para siempre al nombre de D'Annunzio, sucede la fase "heroica", las *Odi navali* (1892) en las que el vate empieza a exaltar las figuras viriles, las hazañas intrépidas de las que sabrá pronto hacerse protagonista, la belleza de los monstruos mecánicos, que él pilotea en versión terrestre y aérea, y que los futuristas tomarán como punto de partida para su intento de revolución cultural. Y finalmente, los cuatro libros de las *Laudi* (1903-1918): *Maia*, transfiguración mítica de su viaje a Grecia, con la exaltación del ansia de experimentación del superhombre; *Alcyone*, considerado el más bello de sus libros, que exalta la naturaleza en formas menos egocéntricas que los anteriores, con una sensualidad que está fuera de los sentidos, entendida en forma intrínseca a la naturaleza misma; *Merope*, que canta la "gesta de ultramar", la conquista de Libia; *Asterope*, rememoración de empresas heroicas realizadas durante la Primera Guerra Mundial.

Pero es en el aspecto formal donde se revela la real excelencia de D'Annunzio. Verdadero músico de la palabra, puede realizar sin el menor forzamiento juegos malabares rítmicos a partir de la versificación tradicional de la poesía italiana. Sus sonetos presentan una extrema variedad de ritmos, y variada también es la utilización de todas las estrofas presentes en el repertorio literario histórico, en todas las medidas del verso, desde el hexasílabo al endecasílabo. Entre estas estructuras consagradas prefiere las raras y poco usadas, como las estrofas de seis hexasílabos ("Cantata di calen d'aprile", en *L'Isotteo*) o las estrofas de nueve versos, prolongación poco común de la octava real ("Il dolce grappolo", *L'Isotteo*). Sabe imitar los ritmos y los estilos de los antiguos poetas, como en el "Trionfo di Isaotta" (*L'Isotteo*) que él mismo subtítulo

¹⁰ *Poema paradisiaco*, Hortus conclusus, "La sera", II.

“Alla maniera di Lorenzo de’ Medici”. Desde sus primeros ensayos poéticos, siguiendo el ejemplo de Carducci, compone estrofas rítmicas que reproducen la cadencia de la poesía cuantitativa latina y griega, alcanzando en las estrofas de medida fija —sáfica, asclepiadea, etcétera— una suavidad y fluidez desconocidas al gran maestro; y en los versos de medida móvil —hexámetro y pentámetro— la más excelente y perfecta reproducción en lengua moderna. Las *Elegie romane* están allí para testimoniarlo. En la versificación libre sabe usar los versos más cortos, como en “La pioggia nel pineto” (*Alcyone*), donde se encuentran versos hasta de tres sílabas; la versificación mixta, libre por la libre alternancia de versos con medida tradicional (“*Laus vitae*”, amplio poema en que prevalecen musicalísimos eneasílabos con acento de quinta); las medidas amplias sostenidas por ritmos calculados pero no reductibles a esquemas métricos latinos, (“*L’annuncio*”, en *Maia*; “A una torpediniera nell’Adriatico”, *Odi navali*) cuya estructura interna varía de poema a poema:

Mentí, mentí la voce dinanzi alle dentate	Mintió, mintió la voz frente a las dentadas
Echinadi tonante nella calma d’estate	Equinadas tronando en la estival bonanza
verso la nave. Il giorno spagneasi entro quell’acque, fumido;	hacia la nave. El día se apagaba, brumoso, en aquellas aguas;
come una pira	como una pira
ardea Paxo; Achelòo, pensoso di Deianira	ardía Paxo; Aqueloo, pensando en Deyanira
e del divolto corno	y en el cuerno arrancado
dalla forza d’Eracle nell’iterata lotta,	por la fuerza de Heracles en la iterada lucha,
respirava per la sua vasta bocca nel mare e sola	respiraba por su amplia boca en el mar y sólo estaba
la sua brama era intorno.	su anhelo en derredor.
O padre fecondatore dei piani, re violento, atroce	Oh padre fecundador de los llanos, rey violento, atroz
sposo, testimonio eterno sei tu. Mentí la voce	esposo, testigo eterno eres tú. Mintió la voz
che gridò: “Pan è morto!” ¹¹	que clamara: “¡Pan ha muerto!” ¹²

¹¹ *Maia*, “*L’annuncio*”.

¹² Nótese, de paso, cómo el editor de la edición consultada, que es de 1910, coloca acentos precautorios (que en italiano no se emplean en el interior de la palabra) sobre los nombres griegos, de un preciosísimo cultista. Nótese sobre todo la acentuación *Heracles* en lugar de *Héracles*.

La rima le sale con tal facilidad y fluidez que casi nunca la omite, y cuando escoge el verso blanco la sustituye a menudo con delicadas asonancias, como en "Laus vitae".

Esta musicalidad prodigiosa del verso se construye por medio de un prodigioso lenguaje. Todos los efectos de suntuosidad y preciosismo, las evocaciones de atmósferas sensuales y sofisticadas, la opulencia de las visiones naturalistas, se obtienen por medio de un lenguaje rebuscadísimo que se vale de un recurso constante a las fuentes latinas y griegas: en el sentido semántico, con la introducción de vocablos de un sofisticado clasicismo; y en el sentido morfológico, con la alteración de las palabras modernas en dirección etimológica, casi haciéndoles recorrer a la inversa el camino de transformación del latín al romance. El gusto esnobístico y la astucia literaria de D'Annunzio lo llevan a descartar los arcaísmos morfológicos y sintácticos tradicionales en el lenguaje poético italiano, los que se habían codificado desde el siglo XVI para formar una lengua aristocrática y versátil, pero inmóvil y momificada, la misma que todavía usa Carducci; D'Annunzio forma sus propios arcaísmos, latinismos y grecismos, crea una lengua neológicamente anticuaria —si se permite el retruécano— que suena arcana al oído, sofisticada, elevada; y que el lector de mediana cultura descifra con íntima sensación de superioridad, y el menos preparado venera como "divina palabra". Basta uno de esos trucos formales para ennoblecer las imágenes más triviales; basta escribir *ebro* (ebrio) con una sola *b*, como en latín, para que la palabra pierda su corporeidad al perder la fuerza explosiva de la doble consonante, y la ebriedad suene de veras como un estado de plenitud sensual, don de dioses a los elegidos. Basta escribir *le sacca*¹³ para que los viles costales de los campesinos se transformen en receptáculos privilegiados de los dones de Pomona. Y basta considerar cuáles son los adjetivos predilectos de D'Annunzio ("divino", "sobrehumano", "imarcescible") para entender los medios con que llama y rechaza a un tiempo al lector a las alturas de un mundo inalcanzable para el *profanum vulgus*.

Como se ve, los contenidos y los tonos de la poesía dannunziana corresponden a los ideales estéticos del modernismo: sensualidad, elegancia, refinamiento, erotismo, libertad heroica del espíritu, aceptación del mal, espíritu pánico, preciosismo, exotismo y clasicismo. Y se

¹³ En italiano el plural del masculino *sacco* (costal) es *i sacchi*. D'Annunzio pluraliza la palabra, en latín neutra (*saccum*), con su desinencia neutra plural *-a*, acompañándola con el artículo femenino plural *le*. Este esquema morfológico está presente en italiano en algunas pocas palabras de uso común, entre las cuales, por supuesto, no figura *sacco*.

puede decir que toda la gama métrica cuyo dominio ambicionaban los modernistas, está presente en D'Annunzio, perfecta, fácil y musical; excepción hecha tal vez del alejandrino y el dodecasilabo, infrecuentes en la tradición italiana.

Pero en las circunstancias literarias italianas precisamente este habilísimo esplendor formal resulta el causante de la caducidad de la lección dannunziana.

La poesía italiana había vivido agobiada durante siglos por el peso de una tradición formal rígida e indiscutible, que a partir del siglo XV imponía un lenguaje arcaizante y una sintaxis hiperbática que no habían tenido nunca un correspondiente en el uso hablado. A partir de la formación del reino, en 1861, se siente la necesidad de una renovación del lenguaje poético, de un acercamiento a la lengua de la prosa, que se había modernizado a partir de la experiencia manzoniana. Carducci, el mayor poeta de esta época,¹⁴ preocupado por los futuros destinos de la patria, creía en el valor didascálico de la poesía, y había arropado sus contenidos fuertemente morales y educativos con la misma vestidura rebuscada e irreal del lenguaje poético acostumbrado, que a su profundo clasicismo de latinista ilustre parecía el único capaz de contenidos altamente retóricos; y lo había complicado con una búsqueda rítmico-estrófica en sentido clasicista, que había dado resultados de alta excelencia poética, pero que no había seguramente contribuido a rejuvenecer el mundo poético, ni a abrir caminos realmente nuevos. Con él todavía se establece la identidad poesía-elocuencia, aquella elocuencia a la que tantas veces Verlaine recomendaría *tordre le cou*.

Su sucesor en la primacía poética, así como en la prestigiosa cátedra de literatura italiana en Bolonia, Giovanni Pascoli, mejor latinista aún, si es posible, se encargaría de iniciar el real proceso de renovación, acercando los temas poéticos a la cotidianidad, a la humildad entrañable de las cosas pequeñas (las *humiles myricae* virgilianas que darían nombre a su colección más famosa), con una versificación atenta y experimental, pero cercana a la sensibilidad musical de la tradición literaria italiana; desplazando la riqueza verbal del terreno de los cultismos arcaizantes al del minucioso vocabulario de las ciencias y de las técnicas rurales, a la amplísima nomenclatura popular cotidiana, a la

¹⁴ "¿Cómo este poeta, el más grande, [...] según muchos creemos, de la segunda mitad del pasado siglo, ha influido tan poco en España y en la América de lengua española?", se pregunta Miguel de Unamuno cuando Carducci, nacido en 1835, muere en 1907, un año después de haber obtenido el Premio Nobel de Literatura. (M. de UNAMUNO, "A propósito de Giosué Carducci", en *Ensayos*. Madrid, Aguilar, 1958, p. 1169.)

infantil onomatopeya. Pascoli (nacido en 1855 y muerto en 1912) es contemporáneo de D'Annunzio, y la crítica reconocerá paulatinamente en él el verdadero padre de la poesía italiana moderna, o, para decirlo de otra forma, el primer modernizador de la poesía.

D'Annunzio, aunque tenga el mérito indudable de haber introducido esquemas nuevos en la lírica, de haber dejado un ejemplo validísimo de esplendor y refinamiento expresivo, de haber desprovincializado la poesía italiana entroncándola con las grandes corrientes europeas, está caminando hacia atrás precisamente por querer mantener, con todo y sus innovaciones y originalidades, aquella separación entre lengua poética y lengua hablada que hacía pesar sobre la literatura italiana una amenaza de muerte. Aquella dicotomía debía de ser superada, o la literatura italiana estaba destinada a la asfixia justo en la expresión suprema de todas las literaturas: la poesía.

El modernismo, que tantos puntos en común tiene con la poesía dannunziana, fue una escuela, un movimiento en el cual confluyeron personalidades disímolas, pertenecientes a nacionalidades con idiosincrasias y necesidades históricas diferentes, y por lo tanto rico en matices y posibilidades de desarrollo; el afán de exquisitez y el clasicismo sofisticado que lo caracterizaban tenían, en sus intenciones, una función de rescate de la aridez y la vulgaridad, al acecho en muchas de las poesías nacionales de sus adeptos. Si algunos modernistas se quedaron en un simple parnasianismo diluido, muchos lograron asimilar la lección más profunda del simbolismo, e iniciaron la exploración del mundo infinito de la poesía moderna.

D'Annunzio se encontró solo, en el verdadero juego de las corrientes literarias italianas, porque lo que ofrecía era, en su literatura nacional, sólo una forma más de recorrer un camino, el del formalismo exasperado, el de la opulencia y la sofisticación, ya trillado antes en mil formas. Aquella singularísima fortuna de su obra, amplificada por la exaltación de su persona, impidió ver el verdadero camino que la poesía italiana estaba tomando; pero el deslumbramiento duró poco.

Bien puede Pere Gimferrer, en su *Antología de la poesía modernista* que es ya clásica, afirmar que "en el modernismo se halla el punto de partida de la lengua poética castellana del siglo XX". La afirmación puede parecer excesiva a algunos, a otros simplemente matizable, pero queda fuera de discusión que la experiencia modernista, en todos los países de habla hispana ha tenido una evolución, ha representado un cambio proyectado hacia adelante. En México es fácil reconocer una línea evolutiva que liga en puntos sucesivos a Gutiérrez Nájera y Luis G.

Urbina con Ramón López Velarde (que Gimferrer atinadamente ya no considera modernista, sino "estrictamente contemporáneo") y con los poetas de *Contemporáneos*.

La experiencia dannunziana ha tenido al contrario aspectos de involución (y en su caso el término *decadentismo* con el que se le identifica puede cobrar un matiz *ad hoc*), que se revela en la ausencia hasta de un solo epígono, pues los futuristas fanfarrones y caóticos, verbosos y chocarreros, rompen moldes y escaparates, y sepultan bajo sus añicos los ecos dannunzianos que aún tienen. Espléndido canto del cisne, ha dado fin no a una época o a una corriente, sino a un modo de entender la esencia de la poesía, que había privado en Italia a partir del Renacimiento.

Sin esperar su muerte se manifiestan, en la indiferencia por sus triunfos, los poetas de la línea evolutiva que tiende hacia la sencillez del lenguaje y de las imágenes, hacia la renuncia a la retórica y a la grandilocuencia. En 1909 Umberto Saba compone la lírica "A mia moglie" que entreteje una serie de tiernas comparaciones entre la mujer y los humildes animales domésticos, en un metro libre ligeramente ritmado, sin preocupaciones formales, con las palabras de todos los días. En 1911, Guido Gozzano publica los *Colloqui*, y canta los discretos, inalcanzables encantos de la pequeña y apagada vida burguesa de la provincia (y de las señoritas recatadas, tontas y algo feas que custodian las antiguas virtudes entre las "buenas cosas de pésimo gusto" que adornan sus casas modestas) con un sonsonete endecasílabo que parece acunar la modorra provinciana, mezclando la lengua oficial con el áspero dialecto. En 1914 Dino Campana publica los *Canti orfici* con su vertiginosa y demencial libertad estrófica y sintáctica.¹⁵

Y en 1916, mientras el ídolo de las muchedumbres, el poeta aviador, se prepara a cumplir sus gestas clamorosas sobre las alas de su bimotor y de sus versos sonoros, a ganar sus medallas, a demostrar a Italia y al mundo que sabe poner en riesgo su vida impagable e insustituible desdendiendo heroicamente las recomendaciones de grandes y pequeños, un soldadito raso, hijo de emigrantes repatriados, hundido en las trincheras lodosas del frente, en contacto con la muerte diaria y el horror, escribe estos versos, escogiendo cada palabra, aislándola, dándole dignidad de verso, para saborearla mejor, para devolverle su sentido total, limpiándola del manoseo de tantos siglos:

¹⁵ Hay una excelente versión al español realizada por Guillermo Fernández: *Cantos orficos*. México, El Tucán de Virginia, 1990.

Come questa pietra
del S. Michele
così fredda
così dura
così prosciugata
così refrattaria
così totalmente
disanimata

Come questa pietra
è il mio pianto
che non si vede

La morte
si sconta
vivendo

Como esta piedra
del San Michele
tan fría
tan dura
tan reseca
tan refractaria
tan totalmente
desanimada

Como esta piedra
es mi llanto
que no se ve

La muerte
se paga
viviendo¹⁶

Se llamaba Giuseppe Ungaretti.

¹⁶ Este poema, "Sono una creatura", perteneciente al primer libro de Ungaretti, *L'allegria*, quizá su poema más famoso, ha sido traducido innumerables veces. Como todas las traducciones presentes en este ensayo son mías, propongo aquí mi versión personal.

Chaucer: palabras y silencios. Una lectura feminista del “Cuento del estudiante”

Claudia LUCOTTI

Universidad Nacional Autónoma de México

El propósito de este trabajo es realizar una lectura del cuento del estudiante a partir de una serie de elementos tomados de la crítica literaria feminista, pues indudablemente que iluminan a estos textos de manera diferente a la habitual.

El “Cuento del estudiante”, una de las historias que conforman *The Canterbury Tales*, trata de la paciente y sumisa Griselda. Tiene sus orígenes en un cuento popular, el cual fue retomado por Boccaccio, quien lo incluyó en su *Decameron*. La versión de Chaucer está basada en una traducción que realizó Petrarca al latín del cuento de Boccaccio y en otra traducción anónima al francés.¹ Sin embargo, Chaucer realiza algunas modificaciones en su material original, y uno de los cambios más interesantes es sin duda el hecho de haber puesto este cuento en boca del estudiante, un personaje poco viril, marginal e ingenuo. El mesonero que acompaña a los peregrinos rumbo a Canterbury, y que tiene a su cargo la organización de esta suerte de competencia de cuentos, se dirige a él en el prólogo a su cuento en los siguientes términos: “Sire Clerk of Oxenford” oure Hooste sayde, / Ye ryde as coy and stille as dooth a mayde / Were newe spoused, sittynge at the bord” (vv. 1-3),² y lo invita a contar “som murie thyng of adventures” (v. 15).

El estudiante accede pero, en lugar de contar una historia de aventuras, nos ofrece la triste historia de Griselda y el marqués, su esposo desalmado. El marqués se casa con esta joven muy humilde para luego someterla a todo tipo de pruebas vejatorias, pues le quita a los hijos al poco tiempo de nacidos y luego la corre del castillo para casarse con una bella joven noble, hasta que finalmente, tras haber pasado Griselda todas

¹ Cf. Carolyn DINSHAW, *Chaucer's Sexual Poetics*. Wisconsin, Universidad de Wisconsin, 1989, p. 132.

² Todas las citas del “Cuento del estudiante” están tomadas de *The Complete Works of Geoffrey Chaucer*. Ed. de F. N. ROBINSON. Londres/Oxford, Universidad de Oxford, 1974.

las pruebas con una paciencia y resignación dignas de mejor causa, la vuelve a reconocer como su esposa.

A primer golpe de vista este texto parecería algo soso. Por otra parte resulta evidentemente desagradable para una crítica feminista tradicional, pues se encuentra inscrito dentro de un contexto gobernado completamente por una autoridad masculina que posee todas las características que el feminismo encuentra más reprensibles. De hecho, es un cuento que por lo general no está incluido en las selecciones de *The Canterbury Tales* que aparecen en antologías como *The Oxford Anthology of English Literature*, *The Norton Anthology of English Literature* o el *Portable Chaucer* editado por Penguin.

Por otra parte, Pearsall dice en su trabajo *The Canterbury Tales* que este cuento es "a painful experience and a precariously rewarding one. No tale of Chaucer's remains so poised on the knife-edge between success and failure, or will record on different readings by the same reader, such different responses".³ También Elaine Tuttle Hansen resume, en su artículo "The Power of Silence. The Case of the Clerk's Griselda", el sentir generalizado de los críticos respecto a este cuento, cuya característica principal es "a fundamental confusion about the tale's meaning [...]. This confusion, in fact, is one of the few things on which a number of critics can agree: whatever its specific significance, this poem appears to be bound up with its ambiguities and ambivalence, the 'insolubility' of its many problems".⁴

Esta confusión fundamental en cuanto al significado de la historia se debe a una suma de razones. Por un lado tenemos la creciente sumisión y paciencia de la humilde y plebeya Griselda, que resulta cada vez más preocupante no sólo para una lectora hoy día sino para el mismo estudiante, quien dice: "This storie is seyde, nat for that wyves sholde / Folwen Grisilde as in humylitee, / For it were inportable, though they wolde" (vv. 1142-1144)

Este vaciarse de todo por parte de ella, salvo de su capacidad de obediencia, la llevan a convertirse por segunda vez en esposa de Walter y posiblemente en cogobernante, como sucede la primera vez. Y este "final feliz" (tomado así en una lectura superficial) abre una serie de interrogantes de difícil respuesta, ya que si por una parte su creciente

³ Derek PEARSALL, *The Canterbury Tales*. Londres, Unwin Hyman, 1985, p. 276.

⁴ Elaine TUTTLE HANSEN, "The Powers of Silence: The Case of the Clerk's Griselda", en Mary EDLE, ed., *Women and Power in the Middle Ages*. Athens/Londres, Universidad de Georgia, 1988, p. 230.

sufrimiento, acompañado de debilidad y falta de poder, desemboca finalmente en una posición de poder, ¿qué pasará cuando deje de sufrir?

Se relaciona otra interrogante con el hecho de que la posición de poder vuelta a ocupar —y que podría verse como premio a los sufrimientos de Griselda— está directamente ligada al hecho de la reconciliación, esta vez al parecer definitiva, con su marido y torturador. El mismo estudiante dice de las actividades de Walter: “But as for me, I seye that yvele it sit / To assaye a wyf whan that it is no nede” (vv. 460-461). Así, ¿en qué medida se la está premiando?

Otra pregunta a la que finalmente nos enfrentamos es aquélla de la relación entre Griselda y Walter, una relación que recrea en gran medida la existente entre un torturador y su víctima, sobre todo si la vemos a partir de Walter. De hecho, Tuttle Hansen comenta que Griselda, al poder gobernar tan bien como su marido a pesar de sus orígenes plebeyos y de su sexo femenino, pone en peligro a todo el sistema feudal, y Walter no puede aceptar esto y es por ello que la castiga.⁵ Sin embargo, si nos centramos en Griselda ¿tenemos realmente una relación donde un sujeto/ agente le inflige profundo dolor a un objeto? Para que haya una relación de este tipo necesitamos de manera forzosa la presencia de un individuo que provoque dolor y de otro que lo sufra. Y aquí la pregunta es: ¿hasta dónde Griselda con su constante aceptación de la voluntad de Walter, con su constante vaciarse de su voluntad y libertad no presenta un hueco imposible de atrapar y de agredir? Pareceríamos hallarnos frente a una situación donde el objeto a torturar se evade, y por ende Walter no tiene siquiera la posibilidad de atormentar a este “otro” pues no logra encontrarlo. Y es esta ausencia de Griselda lo que la convierte en un algo ininteligible. Es decir, en un misterio.

Sin embargo, si releemos este cuento desde la perspectiva de la crítica literaria feminista más reciente, encontramos que gran parte de lo que parecía problemático adquiere un interés que otro tipo de lecturas no proveen. El feminismo, en lo que podríamos denominar su segunda etapa, ha hecho hincapié en lo que Kristeva define como “la especificidad de la psicología femenina”, donde lo que quieren las mujeres es:

[...] to give a language to the intrasubjective and corporeal experiences left mute by culture in the past. [...] Ascribing this experience to a new generation does not only mean that other, more subtle problems have been added to the demands for socio-political identification made in

⁵ Cf. *ibid.*, p. 234.

the beginning. It also means that, by demanding recognition of an irreducible identity, without equal in the opposite sex and, as such, exploded, plural, fluid, in a certain way non-identical, this feminism situates itself outside the linear time of identities which communicate through projection and revindication.⁶

Todo ello desemboca en que en épocas más recientes la crítica literaria feminista ha tendido a repensar los postulados conceptuales de los estudios literarios, y a revisar todos los supuestos teóricos relacionados con la escritura y la lectura que siempre habían tendido a basarse en la experiencia masculina. Sumado a esto, y de forma complementaria, dentro del feminismo surge toda una corriente abocada a la tarea de estudiar cómo, a causa de lo anterior, se ha reprimido "lo femenino" dentro del lenguaje, la literatura y el arte, y de explorar los canales muchas veces ocultos que ha encontrado para lograr expresarse.

Es necesario aclarar que por "lo femenino" se está haciendo referencia a ese otro, a esa otra que posee una serie de características que escapan de la esfera androcéntrica masculina y por ende dominante, así como también a todas aquellas facetas distintas, diferentes y por ende temidas, repudiadas, reprimidas o controladas de las mujeres que han sido clasificadas como características de la bruja, la puta, la loca, la virgen, el ángel, la madre. Todas ellas, como bien dicen Gilbert y Gubar, han de cultivar, según establece la convención, el arte del silencio o el de mantenerse aparte.⁷ El ángel y la virgen porque debido a su carácter dócil, sumiso e infantil casi no tienen una historia que contar; la bruja, la puta y la loca porque lejos de hilar pensamientos de manera lógica y racional se vuelven pura materia, obsesión o ininteligibilidad. Y aunque en su aislamiento y silencio lleguen a generar ideas y organizar la realidad a su modo, están limitadas de entrada pues prácticamente su única forma de comunicarse es, y ha sido, a través de las formas que existen dentro de las estructuras patriarcales dominantes.

Gran parte de la crítica literaria feminista actual busca poner en tela de juicio estas estructuras y conceptos fundamentales del sistema patriarcal, y de manera muy especial cuestionar el modo habitual de catalogar al ser humano y representarlo como un ser autosuficiente,

⁶ Julia KRISTEVA, "Women's Time", en Toril Moi, ed., *The Kristeva Reader*. Nueva York, Universidad de Columbia, 1986, p. 194.

⁷ Cf. Sandra M. GILBERT y Susan GUBAR, *The Madwoman in the Attic*. New Haven/Londres, Universidad de Yale, 1979, p. 17.

unificado, sin costuras, limitado por un tiempo y un espacio tradicionales y que aleja de sí mismo toda ambigüedad, conflicto o contradicción. Tampoco debemos olvidar que para este tipo de ideología, como comenta Toril Moi, el ser es el único autor de la historia y del texto literario, pues la historia o el texto no son sino una mera expresión de este único individuo. Así, todo el arte se convierte en autobiografía, en un escaparate entre el Yo y el mundo, sin realidad propia; y el texto queda reducido, pues, a una reflexión pasiva, femenina sobre un mundo o un Yo masculino.⁸ Por ello estas críticas insisten en la importancia de aliarse con todo aquello dentro de la cultura de uno/una que esté silenciado o no se halle representado siguiendo las convenciones tradicionalmente aceptadas, para así subvertir un orden que busca justamente cancelar la presencia de lo "otro", de esa presencia diferente y de difícil clasificación.

Aquí quisiera retomar el tema de Griselda y establecer una relación entre este vaciarse por parte del personaje y la sábana inmaculada del cuento "The Blank Page", de Isak Dinesen, tomando para ello los comentarios principales que hace Susan Gubar sobre este texto de Dinesen en "'The Blank Page' and the Issues of Female Creativity". Tanto Griselda como la sábana se nos presentan a primera vista como algo en blanco, vacío, pasivo. Sin embargo ese "estar en blanco" es finalmente una característica altamente subversiva, pues es un espacio misterioso, impenetrable, en el cual puede inscribirse un número ilimitado de alternativas. ¿Cuál es la verdadera historia de la sábana inmaculada?, ¿cuál es la verdadera personalidad, la esencia de Griselda? Dice Gubar: "The blank page contains all stories in no story, just as silence contains all potential sound and white contains all color".⁹

Como la página en blanco, Griselda con su ausencia, su silencio, su debilidad, su pasividad no es necesariamente lo que aparenta ser, ya que todas estas características no funcionan como sería de esperar, sino que más bien le proporcionan al personaje la posibilidad de evadir una clasificación que permita catalogarla para luego relacionarse con ella según la clasificación a la que pertenece. Por ello ni su esposo ni el estudiante, ni el lector mismo, terminan de comprender lo que sucede con ella y, por consiguiente, con el cuento en sí. Tuttle Hansen, de hecho, dice lo siguiente acerca de Griselda y los problemas que este personaje acarrea a la hora de analizar el cuento:

⁸ Cf. T. MOI, *Teoría literaria feminista*. Madrid, Cátedra, 1988, p. 73.

⁹ Susan GUBAR, "'The Blank Page' and the Issues of Female Creativity", en Elaine SHOWALTER, ed., *The New Feminist Criticism*. Nueva York, Pantheon, 1985, p. 305.

The problem she presents —the unintelligibility of the perfectly good woman, or of any woman— is the most threatening thing about her; Griselda's archetypally feminine position thus marks not only the absence and silence and powerlessness of "real" women in history but also the limits of power for masculine authority (Walter), for the male author (The Clerk), and for the audience attempting to fix the "meaning" of the character and the Tale.¹⁰

Esta confusión en cuanto al significado del cuento se refleja también de manera interesante en la forma misma de narrar. Es decir, la modalidad que adopta el estudiante para contar esta historia y en sus comentarios respecto a ella. La confusión, la ambigüedad que Griselda siembra a su alrededor, tienen un paralelo en la actitud del estudiante, quien no termina de definir su posición ante lo que cuenta ni ante la situación de la mujer, razón por la cual el lector termina sin saber exactamente cuál es la reacción que se espera de él.

El cuento del estudiante ¿es simplemente una triste historia, producto de la imaginación, con un final feliz, o es más bien un texto alegórico con fines didácticos que funciona de manera independiente del sexo del personaje principal? Pearsall parecería estar de acuerdo con esta última interpretación cuando dice: "The story is rather an example of the patience all men should display in adversity".¹¹ Y esta lectura parecería confirmarse con el comentario del mismo estudiante, que a continuación citamos: "But for that every wight, in his degree, / Sholde be constant in adversitee. / As was Grisilde" (vv. 1145-1147).

Pero también nos podríamos preguntar si no será más bien una historia que cuenta el estudiante para sacar a relucir, de manera típicamente medieval y misógina, lo temibles que se han vuelto las mujeres, ya que si les dice a los maridos que no intenten imitar a Walter porque no obtendrían los mismos resultados:

It were ful hard to fynde now-a-dayes
In al a toun Grisildis thre or two;
For if that they were put to swiche assayes,
The gold of hem hath now so badde alayes
With bras, that thogh the coyne be fair at ye,

¹⁰ E. TUTTLE HANSEN, *op. cit.*, p. 236.

¹¹ Derek PEARSALL, *op. cit.*, p. 265.

It wolde rather breste a-two than plye.
(vv. 1164-1169)

Sin embargo, esta crítica implícita a las mujeres parece perder peso ante la presencia de las últimas estrofas del cuento, cuando la voz narrativa se dirige a las mujeres en tono vehemente para que no dejen que los hombres les vengan con estos cuentos. Dice:

O noble wyves, ful of heigh pudence
Lat noon humylitee youre tonge naille,
Ne lat no clerk have cause or diligence
To write of yow a storie of swich mervaille
As of Grisildis patient and kynde,
(vv. 1183-1187)

Y a continuación agrega: "Ye archewyves, stondeth at defense, / Syn ye be strong as is a greet camaille; / Ne suffreth nat that men yow doon offense" (vv. 1195-1197).

En relación con esta serie casi interminable de posibles interpretaciones en torno al cuento y al punto de vista que lo anima resulta entonces muy difícil tomar una postura definida. Tuttle Hansen llega incluso a decir que las últimas estrofas del cuento del estudiante son sin duda equívocas, pues buscan exacerbar la incertidumbre del lector con respecto al significado de la narración, a la actitud del narrador para con el cuento, y a la actitud de Chaucer respecto al tema del matrimonio.¹²

Al leer el cuento del estudiante, nos hallamos en presencia de un texto que, tras este tipo de análisis, nos resulta cada vez más ambiguo y posible de ser leído e interpretado en más de una forma, lo cual contradice el concepto tradicional de un sentido único para un texto, y esto a su vez mina las convenciones de la narrativa típica. Podríamos de hecho pensar que este cuento posee algunas de las características que Belsey adjudica a los textos de Brecht y que se caracterizan, según ella, justamente por exacerbar contradicciones en lugar de buscar desaparecerlas, lo que a su vez pone una distancia entre el lector y el texto y su ideología. Esta distancia también se vuelve aún mayor debido a que este tipo de texto no parece privilegiar un significado sobre los demás, lo cual obliga al lector a construir una interpretación propia a partir de los discursos contradictorios que se hallan presentes.¹³

¹² Cf. E. TUTTLE HANSEN, *op. cit.*, p. 242.

¹³ Cf. Katherine BELSEY, *Critical Practice*. Londres/Nueva York, Methuen, 1980.

Todas estas reflexiones, muchas de ellas tomadas de la crítica literaria feminista actual, dan como resultado final el que, en lugar de dejar de lado el "Cuento del estudiante" debido a las confusiones y ambigüedades que encierra, encontremos en esta historia material para pensar de manera creativa no sólo acerca del contenido del cuento sino también acerca del papel del autor, del texto y del lector.

***In memoriam* William Golding: escudriñando los rincones oscuros de la naturaleza humana**

Claire JOYSMITH

Universidad Nacional Autónoma de México

La falta de sueño y el exceso de comprensión me vuelven un tanto loco, creo, igual que ocurre con todos los hombres que viven en el mar, demasiado cerca los unos de los otros y demasiado cerca, por ende, de todo lo que hay de monstruoso bajo el sol y la luna. (Edmund Talbot en *Ritos de paso*)

Comunicarnos es nuestra pasión y nuestra desesperanza. (Sammy Mountjoy en *Caída libre*)

La vida es fundamentalmente injusta. Como novelista no puedo ofrecer una explicación total del universo, pero creo que existe un mundo en el más allá. He intentado siempre ofrecer a través de mis obras una sugerencia cósmica de aproximación al universo. (William Golding en una entrevista realizada en España, en 1992)

Nació el 19 de septiembre de 1911 en Cornualles, Gran Bretaña. Estudió ciencias en Brasenose College, Oxford, pero luego optó por la literatura inglesa. Trabajó como actor durante varios años e ingresó a la Marina Real Británica durante la Segunda Guerra Mundial. Laboró varios años como maestro de primaria y secundaria en la escuela Bishop Wordsworth, en Salisbury. Después de varios fracasos en el campo novelístico, escribió *Lord of the Flies* (*El señor de las moscas*) en 1954, novela que fue rechazada por siete editoriales antes de convertirse en *best-seller* y ser traducida a una veintena de idiomas y que, desde hace más de dos décadas, se usa como material de lectura en todas las escuelas primarias y secundarias de Gran Bretaña. Desde entonces hasta la fecha de su muerte (1993) se dedicó de tiempo completo al oficio de escritor y a velear en sus ratos libres.

Principales premios y reconocimientos: premio británico Booker McConnell (1980), Caballero de la Corona Británica (1982), Premio Nobel (1983), doctor *honoris causa* por la Universidad de Oviedo en España (1992).

* * *

Escribir sobre William Golding con motivo de su muerte me resulta un tanto ambiguo —lo cual no fue el caso cuando hablé acerca de él en el merecido homenaje que se le rindió en la Facultad de Filosofía y Letras en 1991, al celebrarse su octogésimo aniversario. La razón es de hecho muy sencilla: la lectura de su obra dejó en mí como legado huellas de difícil reconciliación.

El primer encuentro con la obra goldingiana ocurrió a mis catorce años, cuando mi padre me sugirió que leyera *Lord of the Flies*. La intensidad de esa primera lectura fue, pese a las circunstancias individualizadas que tenga esa experiencia, una que creo compartir con miles de lectores.

Ese primer contacto íntimo, altamente emotivo, halló su secuela y contraparte en la lectura que hice durante mis años universitarios, durante la licenciatura y el posgrado, pues entonces imperaba la necesidad de racionalizar, etiquetar, encontrar estructuras y patrones. Me descubrí entre los laberintos sinuosos, sorprendidos, engañosos de la narrativa goldingiana, la cual plantea abiertamente un reto al lector. Me resultó impactante la fuerte carga emotiva siempre contenida en una estructura formal impecable, deliberada, en la cual Golding jamás aparta el dedo del renglón de la innovación y cuyas cualidades subversivas se escabullen entre líneas.

Cuando, por azares de la vida, conocí a Golding y tuve la oportunidad de entrevistarle en diciembre de 1990 (fecha en que honró a la Facultad de Filosofía y Letras con su presencia), las armas académicas de las que hasta entonces me había valido para acercarme a su obra se trastocaron en flechas un tanto prehistóricas y sin blanco: no es casualidad que él se haya definido a sí mismo como “un blanco móvil”.

Así fue que mi andamiaje crítico se vino abajo. Con la poderosa presencia de este hombre (su apariencia fue descrita como “artúrica” por un crítico) y su apabullante sencillez, logré recobrar, de manera un tanto escurridiza, el impacto inicial de sus textos. Cualquier ilusión de abordar la obra goldingiana como lo había hecho terminó de tajo, obligándome a iniciar una búsqueda que se aproximara a una visión más integral,

que abarcara esa emotividad destilada de su obra, en donde queda desglosada una visión cristalina y, de manera paradójica, extraordinariamente compleja, turbia e inquietante, del ser humano.

Golding es un genio de la narrativa que está comprometido con el escudriñamiento de los rincones más recónditos y oscuros del alma; que se regodea en someter al ego humano a un escrutinio intenso y despiadado, labor nacida de una compasión desmedida por la condición humana. Acentúa los rasgos divinos de lo humano y subraya lo bajo que éste ha caído. Jamás muestra reparos ante su compromiso de señalar las grandes fallas del ser humano, sin excluirse a sí mismo, y ofrecerle un espacio para la posible redención propia. Por ello tal vez no sorprende que Golding se haya proclamado, en los albores de su carrera de escritor, como “un pesimista universal, pero un optimista cósmico”.

Golding plantea las preguntas más difíciles acerca del ser humano para luego intentar con humildad buscar algo que pueda servir de respuesta. Aparenta llevar de la mano al lector, a la vez esmerándose en mostrarle la facilidad con que éste se deja engañar —ante todo por sí mismo. Esto queda ampliamente ilustrado en sus clásicos “finales sorpresa”, los cuales tienen la función, entre varias otras, de violentar al lector, de obligarlo a reaccionar, a hacerse preguntas sin respuesta fácil o, incluso, sin respuesta alguna.

Golding busca con insistente urgencia cuestionar y cimbrar las raíces mismas de una conformidad que, a sus ojos, amenaza con debilitar aún más al ser humano contemporáneo y a su sociedad. El lector, arrasado emocionalmente, opta, a pesar de sí, por la entrega total o el rechazo irrevocable: no se le permite impavidez alguna en su lectura.

De hecho, el reconocimiento dado a Golding siempre se ha caracterizado, considerando el enorme alcance de su obra, por un margen de reserva, una especie de pudor muy singular. Aun —o mejor dicho, sobre todo— en Inglaterra, su país natal, la crítica se ha mostrado en ocasiones mordaz. Y es que Golding plantea ciertas verdades incómodas, una visión nada halagadora del ser humano “civilizado”; como él mismo ofreció a modo de explicación: “la verdad nunca está de moda”.

Sin duda la escasez de tesis sobre Golding, por ejemplo, en las universidades inglesas (y hablo de hace apenas tres años), nos dice más acerca de un temor a abordar la intensidad *sui generis* de su obra que de su fama de escritor “oscuro” o de sus variadas e intrincadas estrategias narrativas.

La temática de la obra goldingiana se centra, ante todo, en la capacidad innata y desmedida del ser humano para hacer el mal, y su

incapacidad para convivir con otros, a pesar de ser por naturaleza un ente social. También destaca la preocupación por la trágica renuencia del ser humano a verse tal y como es, con lo cual se va abriendo o cerrando, según el caso, la brecha entre lo que logra descubrir y lo que es capaz de aceptar acerca de sí mismo.

Comprometido sin tregua con su oficio como escritor, Golding aborda también la temática de esa inmensa distancia entre lo que se busca comunicar, que se desprende de la experiencia personal, y lo que permanece incommunicable e incommunicado. Es así como el mismo hecho de escribir y de regodearse con pícaro sonrisa en lo subversivo podría colocarlo bajo el rubro autocreado de "optimista cósmico".

Mas el papel de escritor que asume Golding dista mucho de aquel otro de mitificado "visionario de mirada perdida", pues, según dice él mismo, su trabajo se acerca más a un oficio "artesanal", papel modesto que se asigna a sí mismo en tanto artífice que ejerce control sobre su texto.

Control que se trasluce en la creación *ad hoc*, en cada uno de sus textos, de ciertas extrategias narrativas que concuerdan con un espacio geográfico e histórico específico. Es a partir de una isla, una roca, un buque, etcétera, que construye un mundo diegético que rebasa las fronteras de una realidad descrita con cuidadoso detalle, para así abrir un abanico de posibles descodificaciones metonímicas, metafóricas y simbólicas.

La trayectoria de la obra goldingiana, la cual abarca treinta y cinco años (1954-1989), se caracteriza por una constante transición en la que pueden distinguirse tres bloques. El primero, el más destacado para la crítica y en el cual se muestra una prolífera imaginación narrativa, se inicia con *Lord of the Flies* (*El señor de las moscas*, 1954), continúa con *The Inheritors* (*Los herederos*, 1955), *Pincher Martin* (*Martín el naufrago*, 1956), *Free Fall* (*Caída libre*, 1959) y culmina diez años más tarde con la novela de mayor complejidad y punto cumbre de la obra goldingiana, *The Spire* (*La construcción de la torre*, también traducida como *La aguja*, 1964).

En el segundo bloque pueden ubicarse aquellas obras menos conspicuas a la mira pública y académica, como los cuentos de *The Pyramid* (*La pirámide*, 1967), *The Scorpion God* (*El dios escorpión*, 1971) y *Darkness Visible* (*La oscuridad visible*, 1979), novela que se aleja, por desafortunada, del resto de su obra. Aquí también cabría incluir su novela —muy mal recibida por la crítica, por cierto— que funge de catarsis pseudo-autobiográfica, *The Paper Men* (*Los hombres de papel*, 1984), un agresivo desafío a la parafernalia crítico-académica que, según Golding,

acaba por darle muerte al autor. En este bloque también tiene cabida una variedad de escritos, como una obra de teatro, *The Brass Butterfly* (*La mariposa de latón*, 1958), dos volúmenes de ensayo, *The Hot Gates* (*Las puertas ardientes*, 1966), *A Moving Target* (*Un blanco móvil*, 1982), un poemario (que escribió recién egresado de Oxford, y que él prefirió mantener en el olvido) de 1934, varias obras radiofónicas (*Envoy Extraordinary*, 1956; *Break My Heart*, 1961; y *Miss Pulkinhorn*, 1960), un libro de viajes, *An Egyptian Journey* (*Un viaje egipcio*, 1985), todos ellos de menor consecuencia.

Un tercer bloque lo constituye la llamada *Sea Trilogy* (*La trilogía del mar*), aunque, según confesó el mismo Golding, él no tenía intenciones de crear una trilogía cuando escribió el primer tomo, *Rites of Passage* (*Ritos de paso*, 1980), al cual siguieron *Close Quarters* (*Cuerpo a cuerpo*, 1987) y *Fire Down Below* (*Fuego en las entrañas*, 1989). En estos tres volúmenes se evoca un mundo dieciochesco a bordo de un decrepito buque rumbo a Australia, narrado en forma epistolar por Edmund Talbot, un pedante aunque simpático aristócrata, cuyo molde estilístico se encuentra en las novelas inglesas del siglo XVIII. Es sobre todo en los dos últimos volúmenes donde aparece, para sorpresa de todo lector que ha seguido de cerca la demás obra goldingiana, una fuerte e inesperada carga cómica, aunque de algún modo latente en algunas obras anteriores, que hace mayor justicia a ese "optimismo cósmico" que menciona Golding.

Resulta claro que, como ha sucedido en el caso de muchos otros escritores, la capacidad de tolerancia de Golding fue en aumento en los últimos años de su vida. Para este autor es cuestión de un giro en su enfoque; como explicó al entrevistarse en México: "me estoy volviendo cada vez menos dogmático, menos interesado en señalar lo que está mal en el universo y más interesado en señalar lo que está ahí".

La obra de William Golding ha dejado huellas indelebles en miles de lectores y, sin duda alguna, lo seguirá haciendo después de haber muerto su autor, a mediados del año pasado, a los ochenta y dos años, muerte que cortó de tajo el proyecto autobiográfico que había anunciado.

Así que valgan unas últimas palabras. No tanto como despedida al autor mismo, sino como reiterada bienvenida a una obra que jamás cesará de cimbrar las raíces de la complacencia fácil en aquellos lectores dispuestos a enfrentar el reto multifacético que plantea la lectura de su obra.

Que en paz descansa William Golding.

Ernest WIESNER, comp., *Nueva literatura alemana. Antología de autores contemporáneos*. Trad. de Marlene Rall, Alberto Vital et al. México, UNAM/FCE, 1993.

No es necesario subrayar la importancia de publicar antologías de narradores contemporáneos que nos permitan tener acceso, mediante traducciones, a nuevas visiones, tendencias o temáticas de una literatura nacional. Esta antología de narrativa alemana incluye obras publicadas de 1972 a la fecha y algunas inéditas. La selección de cuentos o fragmentos de novela revela una gran diversidad de formas y estilos. Sin embargo, dentro de esta diversidad es posible detectar ciertas temáticas o tendencias formales comunes a varios cuentos.

En primer lugar, se hallan los cuentos que yo llamaría anticuentos, en el sentido de que narran lo no sucedido o narran otra cosa diferente de lo anunciado, jugando así con las expectativas del lector y las convenciones del género. Tal es el caso de "Diario de viaje" de Hans Joachim Schädlich, que no cuenta, como era de esperarse, un viaje sino lo sucedido mientras el viaje no se realiza. Wilhelm Genazino hace algo similar en "La mancha, la chaqueta, los cuartos, el dolor", en el que una pareja viaja a Francia con el único fin de contemplar de cerca un cuadro que, finalmente, no llegan a ver. En lugar de eso la mujer decide comprar una postal del cuadro, así como los objetos que lo componen, con la intención de reproducirlo en la habitación del hotel, cosa que tampoco llegan a hacer.

Un ejemplo aún más extremo es "El cuento", brevisima narración de Richard Wagner, que transcurre en la oscuridad, sin personajes, sin diálogo, sin tiempo ni lugar específico y que "en realidad no pasa del título".

Esta tendencia marca una preocupación de los escritores por encontrar nuevas formas de expresión dentro de los géneros tradicionales.

Muy relacionados con los anticuentos están aquellos relatos cuyo tema central es una reflexión sobre la escritura misma. En este caso, la conciencia que tienen los narradores de su condición de escritores los lleva a explorar las posibilidades de la escritura como un arma para enfrentar la realidad. Véase si no lo que nos dice el narrador-escritor de "Lenau": "Cuando más me acerco a la actualidad... tanto más fatigoso, confuso y esporádico se vuelve mi oficio. Estoy sentado y escribo. Tengo miedo y escribo; me alegro y escribo; a veces estoy sobrecogido; a veces, tenso; escribiendo deshago nudos y atravieso espejismos".

La escritura como animación vital y forma de supervivencia se aprecia también en el narrador impersonal Uno que aparece en "Cualquier cosa, de cualquier manera", y que encuentra en el acto de escribir una justificación de la vida: "Mientras Uno escribe que no hace nada, hace algo. Si Uno continuamente escribiera: No hago nada: haría algo continuamente [...] Si la mujer que llamó llamara ahora y preguntara: ¿Qué haces?, podría contestar, Escribo: Hago algo. Ella podría pedirle: Escribe lo que haces. Él contestaría: Eso estoy haciendo. Escribo que escribo. Hago algo".

Para este personaje escribir es una obsesión y sólo tiene un problema: encontrar la palabra que le sirva para empezar. Es coincidencia significativa que el personaje de "Gnafna de lechera" tenga la misma ambición de escribir y se enfrente a idéntico problema: "Escribiría sobre todo. [...] Sólo sería difícil el principio". De los textos, "El cuento" es el más provocador pues, al violar todas las convenciones del género, nos conduce a reflexionar sobre la paradoja de la escritura que permanece en la negación de sí misma.

Los cuentos escritos por mujeres participan de los temas y preocupaciones ya mencionados, pero se caracterizan por la experimentación con un lenguaje fragmentado, hecho de frases cortas, incompletas, o por una mayor indagación en las posibilidades de la escritura para apresar la realidad tangible. Katja Behrens en "Agua que corre" logra evocar con frases cortas, inconexas, de gramática alterada, el surgimiento del deseo —y la culpa consecuente— entre una joven y su medio hermano:

Acostada sin pensar ya en nada, escuchar la cascada. El agua, era el agua lo que yo quería ser también y no podía, agua que cae, que cae hacia él, que fluye con él. La respiración de su cuerpo. El bramido afuera. Ya no afuera, ninguna otra tienda, las montañas calladas, la noche llovediza ya no afuera, sino adentro de mi cuerpo, y yo afuera en alguna parte. La mano en su hombro. Como si los músculos se hablaran en voz baja, un susurro apenas audible. Cuando se hizo

fuerte... la rapidez con que se puso de pie, el chirrido del cierre, las lonas de la tienda abiertas dejando entrar la luz de la noche. Afuera el cono luminoso de su linterna [...] Por la mañana palabras indiferentes y la vergüenza de un niño que se portó mal.

En otros casos el lenguaje se vuelve asociativo, sin orden o lógica en su desarrollo, creando así imágenes inéditas de gran fuerza, como en "Interminable azote de puertas", de Ursula Krechel. Preocupadas porque el lenguaje no alcanza a plasmar con exactitud una imagen, estas escritoras aceptan el reto de la escritura. Quizás el narrador de "La peste", de Brigitte Kronauer, para quien no hacen falta "ni oraciones ni palabras", sea quien mejor encarne esta contradicción: "estos hombres lograron algo: la ilustración exacta, hasta el último detalle, de un estado de cosas [...] que aquí tampoco llegó a plasmarse en palabras". Y sin embargo, el cuento terminado, hecho palabras, es testimonio de lo imposible.

Forman grupo aparte los cuentos que yo llamaría "del absurdo". Cuentos que resultan oscuros, con personajes incomprensibles y anécdota sin sentido aparente. El ya citado "Interminable azote de puertas" podría parafrasearse como interminable azote de imágenes inconexas que reducen el mundo a un circo de dimensiones trágicas. Estas narraciones presentan personajes sin nombre, inmersos en una cotidianidad aplastante, resultado de los cambios en el mundo moderno que anulan la individualidad y, con ella, la voluntad. La expresión más dramática de esta realidad paralizante se da en la acción/inacción en la que se debate el personaje del cuento paradójicamente llamado "Día del trabajo", de Andreas Neumeister.

Absurda parece también la anécdota del cuento "La mancha, la chaqueta, los cuartos, el dolor", en el que desde el mismo título se establece una secuencia irracional desprovista de toda lógica. Al leer cuentos como éstos uno se queda con la impresión de que la acción de los individuos no tiene finalidad o trascendencia alguna y de que, al fin y al cabo, la finalidad tampoco importa.

No es de extrañar que ante las amenazas de una sociedad industrializada y tecnologizada, los individuos quieran escapar.

Éste es el tema de los cuentos fantásticos, "La muchacha desnuda en la calle" y "El pantano Riemeisterfen". En el primero, un hombre desaparece con una muchacha desnuda que nadie ve, y en el segundo, un hombre busca un agujero por donde salir del mundo. En ambos cuentos el elemento fantástico alude a experiencias no aprehensibles de modo

convencional, que reflejan la capacidad de ciertos individuos para trascender el mundo de lo "real". Después de todo, a los dos personajes desaparecidos se les puede aplicar lo que dice el narrador de "El pantano...": "siempre tuvo la imaginación y la voluntad de tocar la misteriosa diferencia entre él y el mundo".

No puedo dejar de mencionar dos cuentos donde el pasado y el presente, representados respectivamente por el periodo anterior y posterior a la caída del Muro de Berlín, conviven no en su grandeza, sino en su pequeñez o cotidianidad. "El paseo por la tarde", de Brigitte Burmeister, produce un sentimiento de nostalgia o alivio, o las dos cosas, por un pasado que, como el muro, se derrumba dejando la huella de su pura ausencia. "Las peras de Ribbek", por el contrario, nos deja con la sensación de incomodidad o de cínica resignación del narrador ante "el presente" que irrumpe violenta y desconsideradamente en "el pasado". Ambos cuentos se complementan al dibujarnos la complejidad de este acontecimiento histórico.

Unas palabras sobre la labor de traducción. Salvo algún caso en el que una referencia geográfica se trasplanta a un contexto mexicano, afectando el tono y la atmósfera del cuento, las versiones al español operan con fluidez y naturalidad. Los traductores lograron recrear con bastante éxito las complejidades lingüísticas y estilísticas del alemán. De este modo la selección de la antología ofrece a los lectores de habla hispana una panorámica si no representativa, por lo menos amplia y sugerente de la nueva narrativa alemana.

Eva CRUZ YÁÑEZ

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.1994.6.924>

Dietrich BRIESEMEISTER y Klaus ZIMMERMANN, eds., *Mexiko heute. Politik, Wirtschaft, Kultur*. Fráncfort del Main, Vervuert Verlag, 1992. 834 pp. (Bibliotheca Ibero-Americana, 43. Publicaciones del Iberoamerikanisches Institut. Preussischer Kulturbesitz)

Es bien conocido el trabajo de investigación, difusión y apoyo bibliográfico que lleva a cabo el Instituto Iberoamericano de Berlín en favor de los pueblos de Iberoamérica. Su biblioteca es seguramente uno de los acervos bibliográficos más importantes del mundo dedicados a nuestras naciones; a su revista *Iberoamericana*, cuyo prestigio y calidad se reconocen tanto en Alemania como en el resto del mundo, agrega volúmenes especiales sobre diversos aspectos de la cultura, la política, la economía o la sociedad de nuestros países. Su apoyo a investigadores,

tanto alemanes como extranjeros, es motivo siempre de agradecimiento, no sólo por la generosidad con que lo otorga, sino también por la riqueza de documentos y de materiales con que los provee.

Con motivo de la Feria del Libro de Fráncfort dedicada a México en 1992, el Instituto publicó esta obra que es, a la vez, una fuente de información y un balance de los aspectos más importantes de la vida contemporánea mexicana; como apuntan sus recopiladores en el prólogo, en ella no tratan de comparar a México con los ideales europeos ni de destacar sus insuficiencias, sino de presentar sus aspectos más importantes de una manera científica, para lograr una comprensión crítica del México de hoy. Dividida en seis secciones: política, economía, población y estructura social, cultura, educación y ciencia, y Alemania en México, consta de cuarenta y dos artículos compuestos por treinta y tres autores alemanes y trece mexicanos. Destinada naturalmente a lectores de lengua alemana, tiene el carácter de obra de referencia para aquellos que quieran o necesiten enterarse de lo que es el México de hoy —de manera interesante, imagino por ejemplo empresarios que busquen información sobre nuestra economía, aspectos importantes de nuestras leyes y nuestra vida sindical, posibilidades del turismo y las artesanías, etcétera—, a la vez que manifiesta la contribución científica alemana al estudio de nuestro país como una tradición que, desde Humboldt, no se ha interrumpido, y sigue penetrando, profundizando e inquiriendo con el acostumbrado rigor y la conocida radicalidad de la ciencia alemana.

Debido a la amplitud de los temas tratados y al diverso conocimiento especializado que requeriría una reseña crítica de todos ellos, no me será posible referirme puntualmente a todas las contribuciones que aparecen en el libro, sino sólo a aquellas que se acercan más a los intereses de los lectores de esta revista. Pero tampoco quiero dejar sin señalar, por ejemplo, la vigencia y la magnífica síntesis de "México en el camino del siglo xx. La Revolución y sus consecuencias" (traduzco aproximadamente todos los títulos), del historiador Hans Werner Tobler, o el conocimiento y la riqueza de las comparaciones que ofrece el jurista Hans Rudolph Horn en "Los setenta y cinco años de la Constitución federal mexicana", particularmente interesante para estudiosos de la vida política mexicana y para juristas que todavía sean capaces de apreciar el entrañable espíritu de nuestras leyes de propiedad de la tierra, del trabajo y del amparo. Notable por su concepción y su precisión es también la contribución del geógrafo Erdmann Gormssen, "México, el más importante objetivo turístico de los trópicos"; exhaustivos, precisos e informativos los dos de Ursula Thiemer-Sachse ("Cultura popular

tradicional" y "Arqueología y conservación de monumentos") y los de Elio Mansferrer ("Los indios en México") y Klaus Zimmermann ("La situación de las lenguas en México"). Los tiempos que corren hoy día en México —abril de 1994— pueden entenderse en sus causas más profundas mediante las contribuciones de Hans Joachim Lauth sobre "Partidos, elecciones y democracia", de Ekkehard Buchhofer acerca de "La agricultura de México", de Peter Imbusch sobre "La estructura social mexicana" y el apasionante "Religión, Iglesia y Estado" de Gerhard Kruij. Mejor elogio, por objetivo, no podría hacer de este libro.

Las contribuciones mexicanas no desmerecen; colaboran con la misma precisión y el mismo cuidado a la calidad de la obra. Gustavo Cabrera y José Luis Lezama, sobre "La población mexicana en el siglo XX", o Larissa Lomnitz sobre "La ciudad invisible: la infraestructura familiar y las redes sociales en el México urbano", por ejemplo, son igualmente informativos y sugerentes.

La sección dedicada a la cultura mexicana comienza con un artículo de Carlos Pereda sobre "La filosofía mexicana del siglo XX: un panorama". Meditado, cuidadoso y seriamente comprometido con este aspecto de nuestra cultura, que quizá no sea del todo conocido en esa vieja patria de la filosofía que es Alemania, el artículo de Pereda expone tradiciones, conflictos y tendencias; muestra hasta dónde el México de hoy se ha vuelto plural —a diferencia de sus orígenes— y en dónde residen sus flaquezas. De igual calidad es el ensayo de Yolanda Moreno Rivas sobre la "Música en México", otro gran tema para la cultura alemana. En él la autora da un panorama del desarrollo de nuestra música cultivada, y muestra también la manera en que, en los últimos sesenta años, México se ha integrado a las tendencias dominantes en la composición musical y ha logrado dar un tono universal a su nacionalismo, a la vez que ha sabido salir de él.

El nacionalismo cultural mexicano permea toda esta sección. La personalidad de nuestra pintura, nuestra arquitectura y nuestra literatura, gestada en el impulso de la Revolución mexicana a las artes en los años veinte, se ha vuelto un estereotipo que precisamente Pereda y Moreno Rivas saben combatir, aunque sólo fuera por la necesidad de dar una idea real del México de hoy, que ya dejó de ser el de Antonio Caso, Mariano Azuela, Diego Rivera, Juan O'Gorman o Manuel M. Ponce. Impresionantes para quien visita por primera vez México o para quien acaba de leer la "novela de la revolución", esas obras, con todo y su papel fundador, con todo y la impronta que han dejado en la plástica mexicana sobre todo, ya no corresponden al México actual, algo que también han

entendido Hans Haufe ("Arte moderno mexicano") y Lutz A. Fritz ("La arquitectura en México en el siglo XX"); por ello tiene uno que lamentar la insistencia de los especialistas en literatura en el tema de la "identidad nacional" que, importante como lo ha sido, tampoco corresponde al estado actual de nuestras letras: ni Octavio Paz, Tomás Segovia, Alejandro Rossi o Carlos Monsiváis pueden reconocerse en el monotemático trabajo de Vittoria Borsó sobre "El ensayo moderno mexicano"; ni puede desdeñarse, por ejemplo, la importancia del ensayo sobre arte en la calidad general del ensayo mexicano moderno (Paz, Juan Acha, Juan García Ponce, Mariana Frenk o Jorge Alberto Manrique); ni la contribución de revistas como *Vuelta*, *Nexos* o *Universidad de México* puede olvidarse si se quiere presentar una imagen real del ensayo contemporáneo. Algo semejante sucede con la contribución de Karl Hölz ("Novela y cuento en México: tendencias y corrientes"), seguramente uno de los especialistas alemanes más informados sobre la literatura mexicana contemporánea: la novela de tesis sobre la identidad mexicana no es un marco adecuado para comprender el valor literario de un Juan Rulfo o de un Carlos Fuentes. La búsqueda estética y el compromiso moderno de nuestra literatura, al menos desde la generación de los Contemporáneos, no resultan justamente apreciados.

La última sección, sobre "Alemania y México", expone las interesantes y siempre agónicas relaciones históricas entre Alemania y México en un apretado, informado y riguroso artículo de Marlene y Dietrich Rall; relaciones que, como señalan los autores, quizá no alcancen a valorar las poblaciones de ambos países pero que forman una historia consciente, buscada y cultivada desde los años formadores del México independiente. En "El exilio de lengua alemana en México", de Fritz Pohle, se documenta la importancia que tuvo México como refugio de los más destacados combatientes alemanes contra el régimen de Hitler: Anna Seghers, Egon Erwin Kisch, Bruno Frei y Alexander Abusch, entre varios más, contribuyeron notablemente a orientar la resistencia intelectual contra el nazismo desde México, con la revista *Neues Deutschland*. Paul Westheim, Mariana Frenk y Gertrude Düby se quedaron desde entonces con nosotros y jugaron un papel importante precisamente en la formación del México actual. A estos dos artículos sigue una "Bibliografía de literatura mexicana en traducción alemana", a cargo de Oskar Vetter, que corona el valor informativo de la obra. En conjunto, una gran exposición que hemos de agradecer los mexicanos.

Alma NEUMANN, *Always Straight Ahead. A Memoir*. Baton Rouge/Londres, Universidad Estatal de Luisiana, 1993.

La lectura de estas memorias provoca las más diversas reacciones. Presenta contradicciones y preguntas, algunas de las cuales se disuelven a lo largo de la lectura. Una de las primeras preguntas es: ¿justifica el valor literario del libro la edición tan bella, casi de lujo de esta obra? ¿Puede llamarse “obra literaria” lo que tiene que decir un ama de casa que siempre fue acompañante de alguien y que nunca tuvo realmente la intención de escribir esta autobiografía?¹ ¿Cómo puede haber sustancia en el recuento de una existencia humana cuyo afán primordial parece haber sido procurarse una pareja para así obtener seguridad material?

Al sopesar argumentos en favor y en contra de la justificación de esta obra y de emplear el tiempo necesario para leerla, el lector, al terminarla, se percató de que la leyó con asombro, conmoción, pero también con placer y fruición, y que son precisamente las contradicciones inherentes a esta obra las que constituyen su atractivo. Resultan ser la esencia de la condición humana, y, en especial, de la condición femenina. ¿Un hombre también puede valorar esta lectura? Se hizo la prueba con un representante de este género, quien posee un criterio comprobadamente avezado. Llegó a las mismas conclusiones que esta lectora.

Entremos, pues, a descifrar algunas de las contradicciones que esta obra presenta y que se derivan de la persona que relata su vida. La observamos a lo largo de ciento sesenta páginas buscando marido, una pareja, atendiendo luego a dos hijos sumamente problemáticos —y en el epílogo afirma que sus años más felices fueron a partir de los sesenta, habiendo fallecido ya su tercer esposo y también su hijo menor. ¿Se trata de la resignación propia de una persona de avanzada edad? ¿Del arribo al estado sin deseos ni aspiraciones de un Sidartha? La autora lo explica así:

Occasionally I have felt, and remarked, how grateful I am no longer to have to worry about the future, to make important decisions, or to think about what to do with my life, for I have already done it or it has been done to me —does it matter? Of course, I have been fortunate in having no health or money worries, and maybe I am fortunate too in wanting relatively little (p. 160).

¹ La circunstancia de su concepción constituye uno de los elementos más asombrosos y conmovedores de esta obra. Es un recurso literario tan efectivo que el lector duda que verdaderamente fuera el punto de partida para escribir sus memorias, como alega Alma Neumann, o si fue un hábil recurso empleado en la edición por parte de su hijo, el escritor Joel Agee.

La lectora se pregunta si no es posible llegar a este estado de ecuanimidad y satisfacción antes de pasar por todas las congojas y angustias descritas a lo largo del relato. Parece que la ley de la conservación de la especie impulsa a la mujer a perder su identidad y sus mejores años en la búsqueda de la pareja y la preocupación por los hijos. En el caso de Alma Mehlmann, consecutivamente divorciada de Agee, viuda de Uhse, y viuda de Neumann, se trata exactamente de eso. El afán de lucimiento que hasta nuestros días parece el anhelo primordial de la mujer cuando joven, determina su comportamiento y tergiversa su autenticidad —sin que jamás se sepa cuál sería el patrón de comportamiento auténtico porque para éste no hay demanda, mientras que para el comportamiento postizo, el sobrepuesto, sí hay premios, el de la aceptación social y el de la obtención de un marido a la medida de las aspiraciones.

I suspect my own prettiness helped to overcome a heavy sense of inferiority and inadequacy which almost always surfaced in the presence of the Saunderses, and which was surely the cause of the utterly unnatural role I sensed I was called for: an instinctive shaping of myself to represent, as nearly as possible, the girl they either thought I was or wanted me to be. And so I did a good deal of role playing. I rarely felt the enthusiasm I often expressed, and the craving for culture and knowledge I sometimes displayed was more pretended than real (p. 5).

Alma sabe tocar profesionalmente el violín, pero lo hace para conquistar elogios y un lugar importante socialmente; nunca dice que la llena de placer dedicarse intensamente y con talento a la música. Lo mismo ocurre con sus inicios en el oficio de escribir. De su primer artículo periodístico dice:

I have no idea how I managed it, but behind and throughout the effort there was very likely the determination to do well—to excel and receive praise—a characterization I have recognized all my life, one that is likely behind everything I have done (p. 19).

Este hecho debe disgustar al lector o a la lectora. Sin embargo, la absoluta franqueza con la que Alma revela la hipocresía inherente a sus acciones, es uno de los valores más destacados de su modo de narrar. Desarma al crítico más severo.

Esta sinceridad con ella misma parece haberla practicado desde su juventud, porque reconoce cuando actúa mal y con injusticia, por ejem-

plo, cuando da una patada a su perro, ella, que ama entrañablemente a los animales, y cuando golpea a su hijo cuando éste tira accidentalmente unos pedazos de pastel de manzana, manjares únicos e irremplazables en la Alemania de la posguerra. Con breves y simples palabras establece conjeturas bastante sofisticadas sobre los motivos de estas acciones que lamenta sin poder evitarlas. Con eso se establece otra contradicción más en este relato: la ingenuidad y falta de reflexión en sus acciones, por un lado, y el sabio conocimiento de los motivos de las acciones irreflexivas, por el otro.

Una contradicción que no se resuelve a lo largo de la lectura es la que existe entre el título de la autobiografía y las características de la vida relatada.

El título sugiere la presencia de una iniciativa consciente, un espíritu rector detrás de cada paso que conducirá en línea recta hacia una meta propuesta. El patrón de comportamiento de Alma no es así. La mayoría de las acciones que relata son reacciones a impulsos ajenos a ella. Es más, describe sus vanos esfuerzos por estructurar su vida, por darle un rumbo, por lograr una profesión, un modo de ganarse la vida en Nueva York después de un extenso viaje a Europa. El único esfuerzo sistemático lo desarrolla cuando nota que un hombre "siente atracción por ella". Es cuando emprende una exitosa campaña de auténtica Eva para ganarlo como marido. En el primer caso se trata del escritor estadounidense James Agee, y posteriormente del escritor alemán exiliado en México, Bodo Uhse. Ya que en aquel entonces el joven y brillante James Agee, posteriormente aclamado y laureado por su obra *Let Us Now Praise Famous Men*, estaba casado con una amiga de Alma y era conocido por su intempestuoso e irrefrenable comportamiento, un primo de Alma la previno de la insensatez de entrar en una *liaison* con él. Al terminar ésta, después de varios años, ella describe a este primo el final de su matrimonio con Agee como la caída de la ventana de un rascacielos, pero con una previa gloriosa vuelta hacia arriba. O sea, los episodios de la vida relatada no coinciden con el título del libro: *Always Straight Ahead*.

Como fuga y alejamiento de la debacle que señala el final del matrimonio de Alma con James Agee, una amiga la persuade de acompañarla a México con su pequeño hijo de menos de un año, Joel Agee.

El siguiente paso importante en su vida también es más bien un seguir que un conducir. "I saw Bodo as a way out —and aware of his attraction to me, I was able to fool myself and him into thinking I was in love" (p. 75). El resultado de este doble engaño es una convivencia que ha de durar casi veinte años con momentos gratos y felices —como cuando contem-

plan juntos el Parícutín en plena erupción—, pero también colmada de intolerables situaciones de discordia y distanciamiento que ambas partes tratarán de compensar por medio de sendos amoríos. De éstos, el más profundo y desgarrador es la unión de Bodo Uhse con la bailarina y coreógrafa Waldeen. Alma confiesa que perpetró los suyos con tan grande ligereza y amoralidad que ella misma se sorprende al relatarlos con su usual candor.

Para el público lector en México las descripciones de los años cuarentas en este país, que forman aproximadamente un tercio de la obra, son sumamente reveladoras. Para el lector alemán, lo son aún más, porque ve a sus congéneres a través de los azorados ojos de una joven mujer estadounidense. Por ejemplo, dice de los comunistas alemanes exiliados en México, que formaron el grupo "Alemania libre" al cual pertenecía su futuro esposo Bodo Uhse:

These men and women were schooled and trained in a discipline unknown to Americans, simply because they had suffered under fascism and felt that socialism was the only way to avoid destruction, not only of themselves, but of the world.

I was also impressed by the apparent solidity of their marriages, and noticed that most of the women were exceedingly plain. There was no such solidity in marriages I knew of; besides, I had always thought that women, to be married at all, must be reasonably attractive.

El contraste entre su candor y su sentido crítico da a las observaciones de Alma Neumann una singular polaridad. Capta con una breve mirada los aspectos esenciales de los grupos que observa, ya sean los mencionados exiliados alemanes, ya sean diferentes segmentos de la población mexicana, o sus propios coterráneos: turistas y residentes estadounidenses en México. De estos últimos sobresale su relato de una cierta Dorothy en Cuernavaca que interrumpe su vida ociosa y carente de sentido, siempre al borde del alcoholismo, con el cuidado que prodiga a una indígena de dieciocho años al ofrecerle todos los lujos imaginables para el alumbramiento de su tercer hijo, mientras que el marido de la joven, ajeno a todo, amante de Dorothy, sigue su ocupación habitual de tocar la guitarra para los turistas en la plaza. La descripción de este episodio grotesco, con todos los valores sociales desquiciados, es uno de los puntos cumbres en el arte de narrar de Alma Neumann. Las circunstancias descritas cautivan al lector de la misma manera como los pasajes en que analiza sus propias actitudes y acciones. Se distinguen por una cuidadosa selección de términos y una sintaxis acabada y pulida. No es

posible saber en qué medida Joel Agee, quien editara estas memorias cinco años después de la muerte de su madre (acaecida en 1988), haya depurado su estilo.

Las agudas observaciones de Alma demuestran el constante estado de alerta y vigilia en el que se encuentra. Sabe juzgar sus propios actos al igual que los ajenos. Sin embargo, esto no le impide cometer actos indebidos según las normas sociales que ella misma acepta. No condena a los demás cuando violan estas normas y tampoco se siente culpable cuando ella las transgrede. En este sentido su autobiografía no es una confesión, un *mea culpa*, y menos un "yo acuso", pero tampoco una justificación de sus actos. Se mantiene en el nivel de un mero cuestionamiento y vago intento de explicar el transcurso de su vida. Esta ausencia de una posición moralizante facilita el acercamiento a la protagonista, si bien su moralidad impide una identificación y asombra cada vez de nuevo.

Los últimos capítulos tienen como escenario la Alemania de la posguerra, la zona de ocupación soviética para ser precisa. La autora confiesa que sigue a su marido a esta tierra "horrenda", como ya la denominara Tácito, con la plena confianza en su comprobadísima calidad de cumplido cónyuge y padre.

Los relatos de Alma Uhse de la vida en Berlín oriental entre los miembros de la *intelligentsia* germano-democrática, actualmente en la cárcel, muertos o en crisis, revisten hoy un interés especial. El lector puede complementar con ellos la información que ha circulado ampliamente después de la apertura del Muro y de los archivos de la SED, y concluye, satisfecho, que estos fragmentos autobiográficos comprueban lo que siempre ha pensado sobre la RDA.

La autora confiesa en varias ocasiones su inocencia casi total en cuestiones de política, incluso admite que el holocausto, que a ella como judía debería haberla impresionado hondamente, lo veía como un hecho que por su distancia geográfica no le afectaba. A partir de 1948, año de su traslado a Europa, ya no puede desviar su mirada. Pasa por la ciudad de Leningrado, va a conocer la secuela de la guerra y a sus víctimas, por ejemplo, los sobrevivientes del sitio de esta misma ciudad, y al pueblo que lo perpetrara, los alemanes. Su esposo será uno de los funcionarios más altos de jerarquía gubernamental, y ella no puede sino notar la situación conflictiva dentro de la RDA, a pesar de que reside fuera de la ciudad en una situación desahogada, y, como consuelo por un aborto practicado a petición de su marido, disfruta del inaudito lujo de poseer un caballo en aquella sociedad de obreros y campesinos.

Como ya se mencionó en páginas anteriores, la lectura de esta obra resultó grata y enriquecedora a pesar de todas las contradicciones y dudas iniciales. Participa en este hecho el triple escenario descrito: Estados Unidos durante los años veintes y treintas, el México de los años cuarentas y la República Democrática Alemana desde sus inicios hasta su apogeo, 1961, año en que Alma regresa con sus dos hijos a Estados Unidos, donde contrae matrimonio por tercera vez, después de la muerte de Bodo Uhse en 1963.

Para algunos lectores interesados en el triángulo que forman James Agee y su hijo Joel, escritores ambos, y el autor alemán Bodo Uhse, esta autobiografía añade una nueva dimensión: Ya existe la obra de Joel Agee, *Twelve Years. An American Boyhood in East Germany*,² que ilumina desde la perspectiva de un adolescente los mismos años que describe Alma en los últimos capítulos de su autobiografía. Existe, además, el diario publicado de Bodo Uhse,³ que da un tercer enfoque a los mismos eventos. El conjunto forma algo así como un estudio sociopsicológico al estilo de *Los hijos de Sánchez*, de Oscar Lewis. Falta, sin embargo, una voz que ya no puede completar el cuadro, la del segundo hijo de Alma, Stefan Uhse. Su suicidio fue respuesta elocuente a circunstancias más allá de la capacidad humana de resistir y salir ileso. Bodo Uhse se hundió en el alcoholismo que culminó en su prematura muerte en 1963, que Alma calificó también como una especie de suicidio.⁴ Joel Agee se está liberando de sus experiencias traumáticas por medio de la escritura. Plasmó sus sentimientos acerca del suicidio de su medio hermano en un relato⁵ cuyo tono es un desesperado intento por lograr un distanciamiento de lo inasible que su madre logró en forma tan natural a través de su modo de ser que describe en sus memorias. Este hecho disuelve las contradicciones de la autobiografía de Alma Neumann. Tomar la vida como se presentaba, sin angustiarse por el porvenir ni por lo ya hecho, fue su defensa para sobrevivir. En contraste con su meditabundo esposo e hijo menor, salió incólume, mientras que ellos sucumbieron. Alma tuvo aún la fuerza y la entereza de emprender un nuevo matrimonio, mientras que un paso análogo de Bodo Uhse en Berlín tuvo un desenlace calamitoso. La aparente incongruencia de esta existencia femenina se torna congruente. La memoria de Alma Neumann es un testimonio más para esclarecer

² Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 1981.

³ *Reise- und Tagebücher*. Berlín, Aufbau-Verlag, 1981.

⁴ En la correspondencia con Günter Caspar, el editor de Uhse.

⁵ "Succurrere vitae", en *Harper's*, diciembre, 1977.

la condición humana con todas sus falacias y flaquezas, y en especial, en su modalidad femenina inserta en un determinado enjambre social.

Renata von HANFFSTENGEL

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.1994.6.927>

Nair María ANAYA FERREIRA y Claudia LUCOTTI, *Las voces de Calibán (Narrativa en inglés en África, Australia, Canadá, el Caribe y la India)*. México, UPN, 1993. 60 pp. (Los cuadernos del acordeón, 28)

Hay temas que de pronto revelan su importancia ante nuestros ojos. Si bien jamás carecieron de ella, otras preocupaciones parecían entretenernos y, por tanto, los descuidábamos. O los mirábamos con enfoque distinto al que realmente les tocaba. Eurocentristas por herencia, tardamos en comprender el mensaje enviado por voces a las que situamos en la periferia, insensibles al daño que nos hacíamos ignorándolas. Ahora, todo esto ha ido cambiando a impulsos del desarrollo político y social de nuestro universo ideológico.

Este opúsculo de Nair Anaya y Claudia Lucotti ayuda a que meditemos actitudes y posiciones. Nos recuerda —debiera ser innecesario— que no todo lo escrito en inglés pertenece a Inglaterra. Lo sabíamos, aunque conservándolo en el limbo de las ideas postergadas. Claro, Nadine Gordimer, Patrick White, Salman Rushdie. Todos los conocemos y muchos los apreciamos. Pero, e introduzcamos una paradoja, los apreciábamos como narradores. Las autoras los aceptan como tales, obviamente, pero agregan dimensiones nuevas a la situación: los significados que estos autores tienen como representantes de otra cultura, de otro uso de la lengua inglesa. Y de pronto, el panorama se enriquece y adquiere una complejidad que no suponíamos existente.

Esta labor no hubiera podido cumplirse sin la preparación que las autoras tienen. Especialistas ambas en literatura inglesa y norteamericana, a partir de esa base fueron ampliando las zonas de actividad, y el opúsculo comentado nos prueba cuán minuciosas han sido en explorar los territorios nuevos. Desde luego, el estudio publicado más habla de futuro que de presente. Es decir, anuncia la riqueza que esta investigación literaria irá adquiriendo según se acumulen datos, lecturas y crítica.

Pero lo propuesto en las sesenta páginas del texto da pie a consideraciones ya importantes. Al estudiar cinco regiones del mundo donde el inglés tiene un uso abundante o es la lengua primordial, Nair y Claudia ponen sobre el tapete las cuestiones fundamentales en estos casos. Por

ejemplo, el idioma mismo. Trátase del inglés, lo venimos repitiendo, pero su condición de vida es distinta en Australia y en el Caribe. Porque en el caso del primer país el inglés se impuso como lengua prácticamente única, borrando del mapa a las otras allí existentes. Por lo tanto, los escritores australianos no se enfrentan a problemas de identidad, y tan sólo es cuestión de la idiosincrasia adquirida por el inglés en el nuevo ámbito.

África, el Caribe y la India plantean una situación muy diferente. El inglés fue lengua impuesta por el colonizador, que procuró opacar en los países conquistados la presencia de otros idiomas con antigüedad mayor. De esta manera, los escritores de cada una de estas regiones se enfrentaron a un conflicto grave: obedecer a una ideología de liberación y escribir en las lenguas nativas, o aceptar el inglés como lengua franca y aspirar a un público de lectores más abundante. Es un problema de difícil solución, al que los autores han respondido de manera distinta: Rushdie aprovecha el inglés para minar la hegemonía del inglés británico; Ngũgĩ wa Thiong'o lo rechaza y escribe en gikuyu.

Canadá plantea un caso diferente: vive la esquizofrenia de sus dos lenguas, el francés y el inglés. Porque si cada idioma significa un modo de ver el mundo, dos miradas conviven en el territorio canadiense, cada una de ellas proponente de una cultura distinta. Desde luego, los escritores nacen francófonos o hablan el inglés. No está allí el problema, sino en la definición de una identidad nacional y en la presencia constante de roces sutiles pero molestos entre las dos mitades.

De esto nos hace conscientes el opúsculo de Nair y Claudia. Pero agrega otras consideraciones: el desarrollo peculiar tenido por la literatura de cada zona estudiada, la mención de los autores más importantes de conocer, la enumeración de las obras sobresalientes y, en la bibliografía, la presencia de textos críticos que nos sería provechoso leer.

Quizás uno de los rasgos sobresalientes del estudio que comentamos sea el siguiente: no se limita a describirnos la relación que con Inglaterra guardan los cinco países analizados. Incluye el avance de núcleos literarios representativos de otras realidades de esas zonas. Así, vemos el gradual pero pujante crecimiento de la narrativa hecha por las poblaciones aborígenes, por aquellas de los inmigrantes y por la femenina. Es curioso constatar que cada literatura, empeñada en crearse una presencia frente al desdén europeo, sufre a su vez el embate de grupos minoritarios a los que no venía prestando atención. Este alertamiento al lector del opúsculo es necesario: nos concientiza de la existencia de un problema de ninguna manera desdeñable.

Un ángulo más presentado por este informativo ensayo: parece ganar en fuerza una contracorriente. Es decir, si en su momento la influencia vino del continente europeo, de Inglaterra en este caso, ahora los hallazgos lingüísticos, temáticos, de enfoque narrativo y de recursos escriturales van de las antiguas colonias a la metrópoli. Algo muy significativo queda representado en esa inversión del movimiento de influencias.

Desde luego, *Las voces de Calibán* es un breve estudio lleno de información y de puntos para que el lector medite. Bien escrito y ameno, abre nuestros horizontes en más de un sentido. Porque nos quita la soberbia de pensar que sólo en los grandes imperios de antaño se crea literatura; porque plantea con claridad los problemas culturales surgidos de un pasado colonial; porque nos pone al tanto de escritores y obras que desconocíamos y que, gracias a Nair y Claudia, se antoja mucho leer. Un texto, pues, satisfactorio.

Federico PATÁN

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.1994.6.928>

Federico PATÁN, *Los nuevos territorios. Notas sobre la narrativa mexicana*. México, UNAM, Coordinación de Humanidades, Dirección General de Publicaciones, 1992. 354 pp. (Biblioteca de letras)

Como eventualmente reseño algún libro, las líneas que he escrito sobre *Los nuevos territorios*, de Federico Patán, no pretenden ser un comentario crítico, sino más bien una misiva que dirijo al autor a partir del prólogo que acompaña esta compilación.

Que la reseña es una actividad crítica marginada en grado sumo por el público lector. Ciertamente, pero no sólo debido a su función utilitaria, sino también porque resulta ser una lectura marginal que no se reconoce como necesaria, aunque únicamente se pretendiera saber qué se está publicando.

Que pocos le conceden importancia más allá de su momento de aparición. Creo que esto se debe a que la reseña queda atrapada en una publicación periódica, ¿y cómo volver a leerla a menos que aparezca *Los nuevos territorios*? Ello se relaciona con lo que Federico afirma acerca del conjunto de reseñas como un mapa tentativo para territorios todavía en creación y de la actividad posterior, la de instituto y ensayo o libro que puede verse alertada sobre lo nuevo. Conjunto de reseñas son varios: este conjunto, el de otros críticos, el de reseñas aparecidas en revistas, suplementos, secciones culturales, el correspondiente a un texto o a la

obra completa de un escritor. Sería ideal, por lo tanto, que los reseñistas reunieran sus trabajos y que éstos formaran grupos según los diferentes puntos de interés. Tales compilaciones habrían de producirse, si la labor crítica fuera constante, sistemática y honesta como la de Federico, o como la de Vicente Francisco Torres, dos amigos a quien conozco bien. Entonces, ¿qué hacer con dichos conjuntos? Intentar constituirlos, e informo que mi archivo de escritores mexicanos está compuesto por conjuntos reseñísticos, que causan que las reseñas rompan con su temporalidad y que sirven para mis empeños de divulgación de la narrativa mexicana actual, para mis seminarios de tesis, donde los alumnos escogen su tema de investigación consultando algunos de esos conjuntos reseñísticos, ya que la lectura de la reseña en diversas publicaciones periódicas responde a un sentido de complementariedad o de acumulación, pues la crítica en México debe mirarse como la suma de prólogos, antologías, presentaciones, estudios monográficos, análisis particulares. Nuestro todo crítico se da en parcialidades, y lo que se requiere es resumir estas parcialidades; si no, ¿qué utilidad ofrece una crítica que frecuentemente se halla aprisionada en las pilas de papel que satisfacen nuestro espíritu coleccionador?

Por supuesto que “el ensayista de gabinete, de instituto, goza para incursionar en las épocas, las literaturas y los autores que mejor convengan a su inquietud o propensión”; asimismo, para llevar a cabo “una enésima aplicación de reactivos a sor Juana, Altamirano, Guzmán o Rulfo?” Pero, ¿cuándo se ocuparán de Bárbara Jacobs, Felipe Garrido, Humberto Guzmán o Agustín Ramos? Tal vez cuando la venera de la militancia literaria cuelgue sobre su pecho.

Qué bueno que se menciona la oportunidad de la aparición del comentario, el que debe ser coincidente con “la presencia del libro en las mesas de novedades”. Y es que a mediados de 1993, he leído reseñas de libros editados a principios de 1992. Parece una tardanza en la lectura o un súbito y sospechoso impulso crítico. Veamos las fechas en *Los nuevos territorios*. Algunos ejemplos: *Por vivir en quinto patio* (1985) de Sealtiel Alatríste; reseña: 1985. *Inmaculada* (1989) de Juan García Ponce; reseña: 1989. *La guerra del unicornio* (1984) de Angelina Muñiz; reseña: 1984.

De la preparación insuficiente de algunos reseñistas, quiero apoyar esta observación con un iluminador ejemplo:

Esta fragmentación de sucesos y tiempos alternados logra un enramado y una intriga constante en la trama (que a su vez son varias), no sólo

porque va dosificando los datos enriqueciéndolos o modificándolos a cada instante, sino porque con los hechos contados a medias y frases que implican el suspenso, puntualiza la tensión, puesto que con ellos inicia, prosigue e interrumpe movimientos y fragmentos.

El párrafo proviene de una reseña de *Otilia Rauda* de Sergio Galindo. (¿Por qué no incluyó Federico la suya sobre esta magnífica e importante novela?) La falta de claridad es una falla observable en varios casos, a la que se agrega un descuido de las características del libro, cuando se trata de una reedición, una selección, una antología, que reclaman apuntes sobre la primera y segunda ediciones, la idoneidad selectiva, el contenido del prólogo, etcétera.

En la página 11 del prólogo se indica, siempre con referencia a la reseña: "y tal es una de las cualidades que le permiten sobrevivir: fija un momento histórico del avance literario ocurrido en un país". Me valgo de estas palabras y añado las siguientes: si acaso se fuera a elaborar una historia de la narrativa mexicana de la década de los ochentas, la fuente obligada e indispensable sería la reseña; soslayarla representaría un acto de mala fe o un síntoma de ceguera crítica. Precisamente ése es el lapso cubierto en *Los nuevos territorios*.

Me complace mucho que la selección de esta labor reseñística esté equilibrada genéricamente —tanta atención para la novela como la hay para el cuento—; la producción literaria así lo amerita. Y ocuparse de figuras sobresalientes, de escritores en proceso de consolidación y de prospectos de autor manifiesta una apreciación justa de la realidad autoral; ojalá que lo mismo ocurriera en los encuentros, coloquios y entrevistas. La incorporación de escritores no nacidos en México (Edmundo Domínguez Aragonés, José Luis González, Noé Jitrik, Hernán Lavín Cerda, Pedro F. Miret, Augusto Monterroso, Angelina Muñiz, Álvaro Mutis, Francisco Prieto) certifica la multiplicidad de orígenes de una literatura llamada nacional.

Sí, "la novela y el cuento se han mostrado prolíficos en nuestro medio". Del segundo tomemos nota de lo informado por nuestro muy conocido Russell M. Cluff: trescientos sesenta y seis volúmenes de cuentos publicados en México, durante los ochentas. Consecuentemente, según dice Federico, "también en la reseña debe darse la especialización". *Los nuevos territorios* es prueba de lo anterior con los análisis, entre otros, de las novelas: *Los colores ocultos* de Aline Pettersson, *La noche del grito* de Manuel Echeverría, *Mitad de la vida* de Jaime del Palacio. Y de los libros de cuentos: *Albercas* de Juan Villoro, *La linterna*

de los muertos de Álvaro Uribe, *Duermevelas* de Adela Fernández, *Materia de sombras* de Enrique López Aguilar. En términos generales, la novela es mayormente favorecida por la crítica, y el cuento anda en busca de la suya, una más solícita y comprometida.

Aunque se declara que *Los nuevos territorios* narra los resultados de un contacto con la narrativa de los últimos años, hay una reseña, la dedicada a Rafael F. Muñoz, que aleja ese contacto con un presente vivido de modo literario y, consiguientemente, de variada manera. Quizás interesaron los *Relatos de la Revolución*, porque tal asunto histórico no cesa de ser vigente a la luz de la recreación artística.

Entiendo que la muestra reseñística quiso representar lo que apunta el prólogo; sin embargo, de la cantidad escogida (ciento ocho) no se hace explicación alguna; en cambio, se informa que hasta ese momento (enero de 1990) el autor se acercaba a las cuatrocientas notas, las que, evidentemente, en el tiempo posterior se han acrecentando.

La oportunidad que brinda *Los nuevos territorios* es reconocer en Federico a un crítico de sólidas bases teóricas y metodológicas. Nada le es extraño del discurso literario, nada le es ajeno respecto a la caracterización, los niveles narrativos, la perspectiva, el lenguaje, lo requerido para realizar una lectura, amén de seria y profesional, iluminadora, y ésa es precisamente la cuestión sobresaliente: nunca abandona Federico el papel de lector, nunca lo pierde de vista, tampoco olvida que sus reseñas van hacia otros potenciales lectores.

Por lo que he expresado aquí, tengan la seguridad de que seguiré leyendo a Federico en "Sábado".

Jaime Erasto CORTÉS