

PRESENTACIÓN

La diversidad de temas tratados ha sido siempre una de las características de nuestro *Anuario de Letras Modernas*, y el presente número la confirma una vez más. En el ámbito de la literatura comparada, entramos en la Edad Media con “El loco salvaje de la literatura artúrica”, donde Ana María Morales explora la relación entre el loco y el hombre del bosque. Damos un salto a los albores del siglo XX, con el panorama de la “Poesía italiana del novecientos”, de Mariapia Lamberti, que ofrece asimismo varias traducciones de poemas. Nair Anaya (“Hudson, Cunninghame Graham y Conrad”) examina la visión de América Latina en dos escritores de lengua inglesa poco conocidos en nuestros días, y muestra las afinidades que hay entre sus obras y las de Joseph Conrad. Luz Aurora Pimentel indaga sobre la ideologización de la historia en la ficción, al estudiar a “Proust y la Primera Guerra Mundial”. Por su parte, Renata von Hanffstengel examina cómo se manifiesta el tema del judaísmo en las obras de algunos escritores judíos de lengua alemana anteriores a la Segunda Guerra Mundial.

De distintas maneras, Nattie Golubov y Marianna Pool estudian a la mujer en la novela policial. La primera, en “La masculinidad, la feminidad y la novela negra”, muestra los estereotipos masculinos y femeninos que han imperado tradicionalmente en el género, desde la perspectiva de una lectura femenina. La segunda se ocupa de dos escritoras norteamericanas de novelas policíacas y de las mujeres que son sus protagonistas, preguntándose hasta qué punto estas detectives son una calca de sus antecesores masculinos (hace ver que hay grandes diferencias entre ambos), y hasta dónde han pasado a ser “modelos” feministas (“Paretsky and Grafton: Feminism and the new hard-boiled detective”).

Los dos últimos artículos de esta sección presentan también un fuerte contraste. “El discurso de la crítica literaria, dominio y término”, de

Bertha Aceves, examina las tareas y los lenguajes de la crítica en la actualidad, haciendo hincapié en su función de validación del texto literario dentro de un marco cultural determinado. Ute Seydel, en “La recepción de Heinrich Böll por lectores mexicanos”, aplica la teoría de la recepción a un caso concreto y obtiene conclusiones para su utilización como instrumento didáctico.

La sección sobre traducción es especialmente importante en este número del *Anuario*. Se inicia con el artículo sobre “Cultura y traducción”, en el que Federico Patán muestra cómo la traducción literaria puede ser, más allá de la traslación de palabras de una lengua a otra, un asunto centrado en traducir culturas que a veces se desconocen mutuamente. En “The resisting translator”, Charlotte Broad, a partir de la traducción al inglés de un cuento de Cortázar, examina las dificultades que se presentan cuando se quiere penetrar plenamente en el texto a fin de lograr esa fusión de dos experiencias de creación totalmente individuales que constituye el milagro de la traducción (dificultades cuyo análisis se centra principalmente en el problema del género). Marina Fe emprende una lectura de algunas ideas —nada sencillas— de Walter Benjamín sobre la traducción, y José Quiñones estudia y traduce poemas neolatinos mexicanos.

El *Anuario* se completa, como es habitual, con una sección de reseñas, que se refieren —también como es nuestra costumbre— tanto a libros de naturaleza más bien académica como a antologías o a obras recientemente traducidas de autores extanjeros.

Esperamos que el material que aquí presentamos, a pesar de su heterogeneidad —¿o gracias a ella?— resulte de interés para nuestros lectores.

El loco salvaje de la literatura artúrica

Ana María MORALES

Entre la gran diversidad de seres fabulosos que pueblan la imaginería del Medioevo se encuentra el hombre salvaje, ente semihumano, peludo, algunas veces gigantesco y de costumbres bárbaras o sanguinarias. El loco, por su parte —con su despreocupación natural por las normas que rigen a la sociedad y sus maneras incivilizadas— fue también una figura familiar en el ámbito medieval y desempeñó un papel bien definido y diferenciado —por más que se haya dicho que la Edad Media no hizo distinciones entre ambos seres.

Sin embargo, las figuras del loco y el salvaje con frecuencia se han confundido en una sola: la imagen del amante que, llevado por la desesperación de ver perdido su amor, se interna enloquecido en la espesura e inicia una vida silvestre.

Ahora bien, la imagen del enamorado enloquecido que se pierde en el bosque por el desprecio de su dama es una creación de la literatura de caballerías. Se pueden señalar algunos personajes clásicos que sufren de una locura semejante, pero éstos se suscriben bajo el rótulo de perdidos por la pasión, enajenados por el deseo. Las formas de amar de la literatura caballeresca, junto con las de los trovadores —de las que son producto en gran parte—, son una novedad en la historia de la humanidad. El caballero que sufre hasta el delirio por los desdenes de una mujer que se sabe amada y por ello actúa, con el derecho que le da la total posesión de alguien, con crueldad o sin paciencia, es una invención del siglo XII.

El hombre salvaje, cuyos orígenes, si se desea, pueden ser rastreados desde el *Poema de Gilgamesh* —en la figura de Enkidu—, fue una imagen popular en la Edad Media. Habitante de la espesura, los límites y la Otredad, permaneció presente a lo largo de la literatura y la iconografía, y marcó siempre un contrapunto entre los vicios o virtudes de la civilización; ayudó, con maneras y secretos, a que el hombre se redefiniera por oposición. A su vez, el loco es también un Otro, un ser ajeno, un morador de las zonas limítrofes y un marginado. La condición de excluidos de ambos personajes se basa en la mismas razones: el mundo, para la concep-

ción medieval, se encuentra rígidamente ordenado y el orden corresponde al bien natural —o Dios—; por lo tanto, cualquier ser que altere este orden —la normalidad—, que sea mixto, peligroso para la unidad, se corresponde con el mal y debe ser alejado, para no contaminar al resto de la sociedad.

Ahora bien, en la literatura artúrica existen dos clases de locos por amor: los personajes que parecen o se fingen dementes y los caballeros enloquecidos que se internan en la floresta y llevan una existencia salvaje. A los primeros, los locos simulados, pertenecen Tristán y Meraugüz. Hay en la leyenda de Tristán e Iseo un pequeño poema episódico, *La Folie Tristan*, en la que héroe se finge loco para poder ver a su amada:

[Iseo] Pur vostre amur sui afolez.
 Si sui venu e nel savez.
 Ne sai cument parler od vus:
 Pur ço sui jo tant anguissus.
 «Or voil espruver autre ren,
 Saver si ja me vendreit ben:
 Feindre mei fol, faire folie:
 Dunc n'est ço sen e grant veisdie?
 (*Folie*, vv. 173-180)¹

En la *Folie*, Tristán representa con maestría a un loco profesional, un “tonto juglar” cuyo papel en la sociedad es semejante al del vesánico del rey Arturo: Dagonet, bufón y juglar a quien en un texto posterior, *Le Morte d'Arthur*, de Malory, Tristán, esta vez auténticamente demente, le propinará una buena sacudida.

Por su parte, Meraugüz de Portleguez, en la novela homónima, tras una larga convalecencia: “Mout est il lez” (v. 4943), ya que para curarlo ha sido necesario raparle la cabeza, y eso hace que: “Il ne li faut fors la maçe / A sembler fol le plus a droit / Dou mont [...]” (vv. 4946-4948).²

¹ *La Folie Tristan d'Oxford, Les Tristans en vers*. Ed. de Jean Charles Payen. París, Garnier, 1974, pp. 265-297. “Por vuestro amor estoy enloquecido. / Estoy aquí y vos no lo sabéis. / No sé como hablaros / por eso estoy tan doliente. / ¡Oh! deseo probar otra argucia, / que podría venirme bien: / fingirme loco, hacer locuras. / Pues ¿no tiene eso sentido y es gran verdad?” (La traducción es mía y pertenece a la edición que estoy preparando del texto.)

² Raoul de HOUDENC, *Meraugüz de Portleguez, Meraugüz von Portleguez. Altfanzösischer Abenteuerroman*. Ed. de Mathias Friegwagner. Ginebra, Slatkine, 1975. Meraugüz de Portleguez “Luce muy feo [...] Sólo le falta la maza para parecer el mayor loco del mundo”. (*Meraugüz de Portleguez*. Trad. de Xavier Dilla. Barcelona, PPU, 1989.)

Y hay una breve disquisición acerca de que no sólo parece, sino en verdad ha enloquecido por el amor.

Estos falsos locos responden con precisión a la imagen del simple en la Edad Media: llevan la cabeza rapada, tienen un color que no es propio de caballeros y están relacionados con la maza o el bastón. Tristán “Il ad d'une haie un pel pris / E en sun coll' en ad il mis” (vv. 219-220)³ y a Merauguz “Il ne li faut fors la maçe / A sembler fol” (vv. 4946-4948).⁴ Moran en las ciudades, algunas veces en las cortes, son muy diferentes del hombre salvaje que vive en los bosques. La principal diferencia que se puede observar entre ellos es la cabeza rapada del loco contra lo peludo que caracteriza al salvaje.

Por su parte, los hombres salvajes también se encuentran mencionados en la literatura artúrica sin tener relación con los locos. En *Sir Gawain and the Green Knight*, donde el valiente Gawain, en su búsqueda del lugar mágico —entre muchos otros peligros que afronta— “Sum-whhyle with wodwos that woned in the knarres” (*Sir Gawain*, v. 721).⁵ O bien encontrarlo plenamente caracterizado en el pobre viejo que encuentra Lancelot en su búsqueda de *Les merveilles de Rigomer*:

Il était absolument nu, si pauvre qu'il n'avait vêtement ou haillon pour couvrir ses os; on lui voyait le ventre aussi bien que le dos; la misère ne lui avait pas laissé le moindre morceau de lin ou de laine, mais sa barbe avait poussé, longue et blanche, jusqu'à la ceinture, et ses cheveux lui tombaient sur les épaules. Ce qui le rendait encore plus hideux, ce mâle, c'est qu'il était velu comme une bête, sur le dos, le ventre, le buste, les pieds, les jambes, les bras [...]⁶

³ “De un seto toma un palo / y se lo pone al cuello”.

⁴ “Sólo le falta la maza para parecer loco”.

⁵ *Sir Gawain and the Green Knight*. Ed. de J. A. Burrow. Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books, 1987. “Peleó unas veces contra los salvajes que vagan en los despeñaderos”. (*Sir Gawain y el caballero verde*. Trad. de Francisco Torres Oliver. Madrid, Siruela, 1982.)

⁶ *Les merveilles de Rigomer*. Ed. de Marie-Luce Chênerie, en Danielle RÉGNIER-BOHLER et al., *La légende arthurienne: le Graal et la Table Ronde*. Paris, Robert Laffont, 1989, p. 990. “Estaba completamente desnudo, tan pobre que no tenía vestido o harapos para cubrir sus huesos; se le veía el vientre tanto como el dorso, la miseria no le había permitido conservar el menor pedazo de lino o lana, pero su barba había crecido blanca y larga hasta su cintura, y sus cabellos le caían sobre las espaldas. Pero lo que lo hacía aparecer aún más horrible, a ese macho, era que estaba cubierto de pelo como una bestia, tenía vello sobre los costados, el vientre, el pecho, los pies, las piernas, los brazos [...].” (La traducción es mía.)

Este ser peludo y los *wodwos*, salvajes de los bosques, son seres agrestes, la mayoría de ellos fabulosos, y sin relación con el particular tipo híbrido que en este momento nos ocupa.⁷

Pero, si bien en la literatura artúrica no todos los locos son salvajes ni todos los hombres salvajes que moran en el bosque están locos, todos los locos que se internan en la espesura se vuelven salvajes. Tanto el loco como el hombre salvaje ofrecen resistencia a la normalidad, no respetan los límites de la realidad, mezclan sus elementos, se sitúan más allá del orden, pues la marginalidad se expresa casi siempre en términos espaciales. El loco y el salvaje viven *fuera* de los márgenes de la normalidad: el hombre silvestre *más allá* de la vida civilizada, *en* los bosques; el enajenado *más allá* de la razón, *en* la locura. Al unirse ambos marginales se crea un nuevo tipo de figura que cuenta con rasgos de los dos anteriores pero que se completa con características propias: el loco-salvaje.

Es posible que la fusión del enajenado con el *homo silvestris* correspondiera a la literatura artúrica, aunque este híbrido tiene algunos antecedentes en las ménades clásicas e incluso en los anacoretas del desierto, como san Onofre o san Juan Bautista. Las dos clases de personajes, el enajenado y el agreste, comparten la condición de liminares y de habitantes de la espesura.⁸ Semejanzas como la de vivir en el bosque y la desnudez, así como su dieta basada en carne cruda, pudieron propiciar su asimilación en un solo tipo, sin por ello alterar la existencia y diferenciación de locos que no tenían nada que ver con el hombre salvaje o viceversa.

A medio camino entre dos marginalidades, pero tal vez por ello claramente proscritos y excluidos, se encuentran Tristán e Iseo, quienes, locos de amor por el filtro que los une, huyen juntos a vivir una existencia silvestre en el bosque del Morois.

Los amantes no viven completamente como salvajes ni están totalmente locos, pero han perdido la razón por los efectos del filtro de amor:

[...] du vin de qoi il burent
Avez oï porqoi il furent
En si grant paine lonc tens mis,

⁷ Son los *agrioi* de los que habla Roger BARTRA en *El salvaje en el espejo*. México, UNAM/Era, 1992, p. 15.

⁸ Bosque o espesura considerados como la oposición de la corte, de los campos cultivados, es decir, del mundo civilizado. Véase Jacques LE GOFF, "El desierto y el bosque en el Occidente medieval" y "Esbozo de una novela de caballerías", en *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. Barcelona, Gedisa, 1986, pp. 25-39 y 82-115.

[...]

Tant com durerent li troi an,
 Out li vins si soupris Tristan
 Et la roïne ensamble o lui
 Que chascun disoit: “Las n’en sui”.
 (*Tristan*, vv. 2107-2109, 2117-2120)⁹

El ermitaño Ogrín, que intenta que se arrepientan de su pecado y regresen a la vida civilizada, les pregunta: “Gent dechacie, a com grant paine / Amors par force vos demeine! / Combien dura vostre folie!” (*Tristan*, vv. 2269-2271).¹⁰

Furia y locura son los síntomas de esta pasión que los empuja a permanecer en la floresta y a atenerse a la rudeza de una vida salvaje y una alimentación agreste: “Mot avoient a faire queu! / Il n’avoient ne lait ne sel” (*Tristan*, vv. 1270-1271) y, tal vez lo más importante: “Li pain lor faut [...]” (*Tristan*, v. 1399).¹¹ Los amantes continúan en estas condiciones todo el tiempo que el filtro actúa sobre ellos. En el momento en que éste deja de tener efecto, Tristán empieza a añorar la caballería e Iseo a lamentarse de su vida silvestre, tan poco digna de ella. La razón, que les ha sido devuelta porque terminó la acción embriagadora del bebedizo de amor (el *lovedrinz*), los incita a abandonar el bosque de inmediato y reintegrarse a la vida civilizada.

Ahora bien, al margen de eruditas apreciaciones sobre las incógnitas de la paternidad de un texto que normalmente le ha sido atribuido, podemos decir que el iniciador de la literatura artúrica, Geoffrey de Monmouth, es también quien aporta al primero de estos locos-salvajes, aunque con una importante diferencia con los que vendrán después: el Merlín de Geoffrey no enloquece por amor.¹²

⁹ BÉROUL, *Tristan et Iseut, Les Tristans en vers*. Ed. de Jean Charles Payen. Paris, Garnier, 1974, pp. 1-141. “Del vino que bebieron y por el cual se encontraron tanto tiempo en tan gran pena, [...] Durante aquellos tres años, el vino dominó tanto a Tristán y a la reina que ambos decían: ‘No siento desdicha alguna’”. (BÉROUL, *Tristán e Iseo*. Trad. de Victoria Cirlof. Barcelona, PPU, [s. a.]

¹⁰ “¡Pobres desterrados, que grandes penas os impone Amor! ¿Cuánto tiempo durará vuestra locura?”

¹¹ “¡Pero mucho había que saber cocinar! / No tuvieron sal ni leche” y “Les falta el pan”.

¹² El Merlín de la *Vita Merlini* guarda importantes diferencias con el personaje en que se convirtió después, e incluso con el mago de la *Historia regum Britanniae* que es obra del propio Geoffrey de Monmouth. En la tradición artúrica, Merlín conoce el amor loco sólo después de que Robert de Boron escribiera su novela; casualmente, es también en este texto donde el mago adopta la figura de un salvaje para poner en evidencia las impudicias de la emperatriz de Roma.

En la *Vita Merlini*, el mago es un rey que, desesperado tras presenciar la muerte en batalla de sus tres hermanos, pierde la cordura:

Jam tribus emensis defleverat ille diebus
 Respueratque cibos, tantus dolor usserat illum.
 Inde novas furias, cum tot tantisque querelis [sic]
 Aera complisset, cepit, furtimque recedit,
 Et fugit ad silvas, [...]

(*Vita*, vv. 70-74)¹³

Durante su estadía en el bosque, Merlín “Fit silvester homo, quasi silvis editus esset” (*Vita*, v. 80),¹⁴ compite contra los animales y se alimenta de hierbas, raíces y frutos; se olvida de su vida y afectos pasados y toma por compañero a un lobo; dentro del bosque, “rituque ferino / Vivebat” (*Vita*, v. 414).¹⁵ Esta familiaridad de Merlín con los animales y su alimentación de raíces y bellotas recuerda a otra de las fuentes del hombre salvaje: las criaturas de la Edad de Oro, filiación que no vuelve a aparecer con los demás locos salvajes de la literatura artúrica.

Ya adivino y hombre sabio antes de perder la razón, Merlín sufre una locura sagrada que acrecienta su poder; su estancia en las soledades de la espesura lo convierte en un auténtico profeta, pero, además, le lleva a la despreocupación de las convenciones humanas y puede —riendo como el loco que es— burlarse de las costumbres de los reyes y hablar sin recato del adulterio de la reina. De alguna manera comparte el mismo destino de las bacantes —su desvarío es el paso previo a la iluminación— y de los anacoretas peludos de los desiertos orientales —la soledad y las privaciones son el camino de la purificación.

Por ser un texto muy temprano en la tradición artúrica, el amor tiene un lugar secundario para el protagonista de la *Vida de Merlín*, a excepción del momento en que el futuro profeta lee en el cielo que su esposa

¹³ Geoffrey de MONMOUTH, *Vita Merlini*. Ed. de Edmond Faral, *La légende arthurienne: Études et documents. Première partie: les plus anciens textes*. Paris, Champion, 1924, t. 1, pp. 305-352. “[...] tres días contados ha llorado sin cesar, rechazando los alimentos, tan grande es el dolor que le consume. Toma entonces nuevos caminos su desvarío y, después de haber llenado los aires con tantas y tan graves quejas, procura ocultarlas y huye al interior del bosque”. (G. de MONMOUTH, *Vida de Merlín*. Trad. de Lois C. Pérez Castro. Madrid, Siruela, 1984.)

¹⁴ “[...] se vuelve hombre tan silvestre como si las espesuras lo hubieran echado al mundo”.

¹⁵ “[...] vivía a manera de animal selvático”.

va a casarse con otro; entonces: “[...] et silvas et saltus circuit omnes, / Cervorumque greges agmen collegit in unum, / Et damas capreasque simul, cervoque resedit” (*Vita*, vv. 451-453).¹⁶ Con su extraño hatillo llega hasta donde Güendolena, su mujer, está celebrando sus nuevas bodas. Enfurecido por las risas del segundo marido de Güendolena, “[...] extemplo divulsit cornua ceruo, / Quo gestabatur, vibrataque jecit in illum” (*Vita*, vv. 467-468),¹⁷ causándole la muerte.

A este ademán salvaje se reduce la presencia del amor en la *Vida de Merlin*, y aunque el mago sea el antecedente directo de los caballeros locos —que aparecen posteriormente en la literatura artúrica—, guarda diferencias significativas con ellos, para los que el amor es la causa y el fin de su locura.

El primero de esos locos salvajes por amor es el protagonista de *Le chevalier au lion*, de Chrétien de Troyes. Yvain, el héroe del *roman*, enloquece cuando se da cuenta de que ha traicionado a su dama y ésta dice ya no amarlo. Tras la llegada de una doncella portadora del mensaje de que su señora no desea volver a tener noticias suyas, el caballero va cayendo en una desesperación cada vez más profunda, y es tal su desesperanza y furia por haber dejado perderse la felicidad, que se va alejando de sus compañeros, pues:

[...] il crient entr'ax issir del san,
 [...]
 Et it va tant que il fu loing
 de tantes et des paveillons.
 Lors se li monte uns torbeillons
 el chief, si grant que il forsane;
 si se dessire et se depane
 et fuit par chans et para arees,
 (*Le chevalier*, vv. 2799, 2804 y ss.)¹⁸

¹⁶ “Recorre todas las espesuras y los sotos, y reúne en una sola manada los rebaños de ciervos, y con ellos los gamos y las cabras, y monta él sobre un ciervo”.

¹⁷ “[...] con gesto brusco arranca la cuerna al ciervo que montaba y la arroja contra él como si fuera jabalina”.

¹⁸ Chrétien de TROYES, *Le chevalier au lion (Yvain)*. Ed. de Mario Roques. París, Honoré Champion, 1965. “[...] teme volverse loco en su compañía [...] Anda errante largo rato, hasta alejarse mucho de tiendas y pabellones. Entonces le va subiendo a la cabeza tal vértigo, que le hace perder la razón. Camina enloquecido, rompiendo y haciendo trizas sus vestiduras, huyendo por los campos labrados”. (Ch. de TROYES, *El caballero del león*. Trad. de Marie-José Lemarchand. Madrid, Siruela, 1984.)

En la espesura Yvain inicia una vida de loco salvaje aún más ruda que la de Merlín; pierde toda memoria de sus hechos pasados, caza y se come la carne cruda. El caballero deja fuera del bosque, junto con su razón, los rasgos que lo identifican como tal: su vestimenta y sus armas; ahora va desnudo y usa “[...] un arc / et cinq saietes barbeles / qui molt erent tranchanz et lees” (*Le chevalier*, vv. 2818-2820).¹⁹

Yvain continúa este género de vida —y de dieta— hasta que se encuentra con un ermitaño que compadeciéndose de su locura empieza a proporcionarle un poco de pan. Con este acto se plantea la primera parte de la reubicación del salvaje en el mundo civilizado, pues el salvajismo es propio de los pueblos no agricultores y el pan es el nexo con la civilización.

Para curar a Yvain de su locura, el castigo que purga por haber cometido una falta real y en perjuicio de una dama que bien puede ser asimilada a un hada, hace falta una pomada mágica, creación de Morgana, la más famosa de la hechiceras: “un oignemant [...] que si grand rage n’est an teste, qu’il ne l’en ost” (*Le chevalier*, vv. 2948-2951).²⁰

El siguiente loco salvaje de la literatura artúrica es tal vez el más famoso de ellos: Lanzarote, que en el *Lanzarote del Lago*, la *vulgata*, enloquece cuando, por un error, va a parar al lecho de la hija del Rey Pescador, traicionando así, aun sin saberlo, a la reina Ginebra que, furiosa, lo expulsa de su lado. El caballero se desespera y se duele, pero no puede hacer otra cosa que alejarse de la corte y de su dama:

Cabalgó por el bosque durante tres días de esta forma, sin beber ni comer, por los lugares más apartados que conocía, como quien no quería ser reconocido por nadie que le encontrara. Durante seis días estuvo Lanzarote así, haciendo tal duelo que resultaba extraordinario, cómo podía vivir; en ese tiempo, como no encontraba consuelo, no comió ni bebió: perdió el sentido de tal forma que no sabía lo que hacía y no había nadie, ni hombre ni mujer, con quien no se peleara en cuanto lo encontraba [...]

(*Historia de Lanzarote del Lago*, cap. CLXXVI)²¹

¹⁹ “[...] un arco con cinco flechas de puntas muy anchas y aceradas”.

²⁰ “[...] un ungüento [...] que no hay delirio tan violento que no tenga la virtud de aliviar y quitar de la cabeza”.

²¹ *Historia de Lanzarote del Lago. 7. La locura de Lanzarote*. Trad. de Carlos Alvar, Madrid, Alianza, 1988. Cito en español el texto porque no cuento con la versión en francés.

De la misma manera que Yvain, Lanzarote “perdió la razón y la memoria”, “erró desnudo”, “se puso moreno y negro por el sol” y “se estropeó por el esfuerzo y porque comía poco” (*Historia*, cap. CLXXVIII). Su recuperación, al igual que la del caballero del león, es también progresiva e incluye, como parte muy importante, un cambio en su dieta, bajo los cuidados de señores compasivos que, conmovidos por su enfermedad, lo protegen. También conforme al esquema de su predecesor, Yvain, Lanzarote sigue loco hasta que una intervención milagrosa, esta vez del Santo Grial, le devuelve el buen juicio.

El otro demente célebre de la literatura artúrica es Tristán, pero un Tristán que no corresponde al de los primeros textos de la leyenda, donde no aparece ningún episodio en el que se presente algún loco salvaje. Este pasaje de Tristán loco es obviamente producto de la inmersión de la materia tristaniana en el universo artúrico y de la equiparación de sus amores con Iseo “la rubia” con los de Lanzarote y la reina Ginebra. La locura del héroe es, pues, muy parecida a la del Lanzarote de la *vulgata*, aunque las características del hombre salvaje se encuentran atenuadas en el enajenado de *La muerte de Arturo*, de Thomas Malory.

En este texto el protagonista enloquece cuando cree que su amiga Iseo ya no lo ama y que ha dado su amor a Kaherdín, su cuñado. Furioso e incapaz de soportar el dolor, abandona la corte, empieza a vagar y divagar, deja de comer y por fin, un día, se aleja de todo lo que le es familiar:

[...] he ran his way [...] And then was he naked and waxed lean and poor of flesh; and so he fell in the fellowship of herdmen and shepherds, and daily they would give him some of their meat and drink. And when he did any shrewd deed they would beat him with rods, and so they clipped him with shears and made him like a fool.

(*Le morte*, b. IX, ch. XVII)²²

No hay menciones de que su dieta fuera la propia del hombre salvaje; su estancia con los pastores, aun ubicándose en el bosque, es un paso previo antes de penetrar por completo en el bosque.²³ Además, aparece

²² Thomas MALORY, *Le morte d'Arthur*. Ed. de John Rhys. Nueva York, Dent/Dutton, 1978. “[...] emprendió su camino [...] anduvo desnudo y se quedó flaco y enjuto de carnes; y buscó la compañía de pastores y zagales, y diariamente le daban ellos algo de su comida y bebida. Y cuando hacía él alguna travesura le pegaban con sus cayados, y lo rapaban con tijeras de esquilar, y lo trataban como a un loco”. (Th. MALORY, *La muerte de Arturo*. Trad. de Francisco Torres Oliver. Madrid, Siruela, 1985.)

²³ Para mayores datos sobre la posibilidad de que en la literatura artúrica aparezcan

la tonsura, característica de los locos, que como ya señalé antes es una oposición a lo peludo que identifica al hombre salvaje.

En el texto de Malory se hace referencia a otro caballero más que perdió la razón por el amor de una dama: Matto le Breune. Sin embargo, de este personaje todo lo que sabemos es la narración que el rey Marc —tío de Tristán y esposo de Iseo— hace a Dagonet —el loco de Arturo— de su infortunio: “[...] that is Sir Matto le Breune, that fell out of his wit by cause he lost his lady; for when Sir Gaheris smote down Sir Matto and won his lady of him, never since was he in his mind, and that was pity, for he was a good knight” (*Le morte*, b. IX, ch. XVIII).²⁴

Todos estos personajes sufren el mismo mal, atenuado o furioso, y están impelidos por distintas clases de frenesí. Característica común a todos, desde Tristán e Iseo en el Morois hasta Matto le Breune, es que se encuentran afectados por el mal de amores. Todos los locos salvajes de la literatura artúrica, con excepción de Merlín, son locos por amor.

Estos enajenados orates padecen un mal progresivo que los impulsa a alejarse por etapas de la civilización: primero, “D’antre les barons se remue” (*Le chevalier*, v. 2798), después “il va tant que il fu loing / de tantet et des paveillons” (*Le chevalier*, vv. 2804-2805) y por fin “par le bois agueite” (*Le chevalier*, v. 2826).²⁵ Todos abandonan primero la corte, después la campiña y —con excepción de Tristán, que permanece en los límites del bosque— se internan en el bosque; por fin llegan a la espesura en donde hallan refugio.

Todos comparten también gran número de penurias: vagan pobrememente vestidos: Tristán “was he naked”²⁶ y, en el Morois, ve como sus ropas, junto con las de Iseo, “lor dras rompent: rains les decirent” (*Tristan*, v. 1621);²⁷ sufren penosamente los inviernos: Merlín, sin hallar alimento, “nec quo frueretur haberet” (*Vita*, v. 85)²⁸ y Lanzarote es víctima de un frío intenso: “no podría ir de esa forma si estuviera en su juicio, pues hacía mucho frío y él iba descalzo, en camisa” (*Historia*, cap. CLXXVIII).

diferentes tipos de bosque, cada uno con una función específica, ver Ana María MORALES, “Los habitantes de Brocelandia”, en *Medievalia*, núm. IX (1991), pp. 8-17.

²⁴ “[...] es sir Matto le Breune, que se volvió loco porque perdió a su dama; pues desde que sir Gaheris derribó a sir Matto y le ganó a su dama, no le ha vuelto la cordura; y es lástima, pues era buen caballero”.

²⁵ Primero “abandona la asamblea de barones”, después “anda errante largo rato, hasta alejarse mucho de tiendas y pabellones” y por fin “anda por el bosque”.

²⁶ “[...] anduvo desnudo”.

²⁷ “Están rotas y desgarradas por las ramas”.

²⁸ “[...] no tiene de qué sustentarse”.

Tienen que conformarse con una dieta limitada: “venison trestote crue” (*Le chevalier*, v. 2828)²⁹ o bien “herbarum radicibus, [... et] herbis” (*Vita*, v. 78).³⁰ Las inclemencias del bosque y su régimen alimenticio provocan que los dementes queden flacos y enjutos de carnes y se presenten en un estado lastimoso.

Comen carne cruda o dependen de la caridad de alguien que les cocine lo que cazan; en los casos más atenuados, como el de Tristán e Iseo en el Morois, la cocina se resume a la más baja: el asado directamente al fuego, sin condimento alguno: “Il n’avoient ne lait ne sel” (*Tristan*, v. 1271);³¹ o bien el de Tristán, en *La muerte de Arturo*, que debe conformarse con la comida y bebida que acostumbran los pastores y zagales.

Son irreconocibles: les faltan su vestuario y sus armas, y con ello pierden su personalidad de caballeros. Resulta imposible pensar en un caballero loco, aun en un caballero “simple”. Perceval, que “tenía un rostro sencillo y parecía simple criatura” (*Historia*, cap. CLXXVII), es exhortado por el loco de la corte para que abandone el estrado de los caballeros. Y Tristán, apenas recobra la razón, echa de menos las asambleas de caballeros y las caballerías.

Otro rasgo que subraya su alejamiento del mundo civilizado, que para la literatura artúrica es únicamente la corte, es el hecho de que durante este periodo deben servirse de armas no caballerescas: trampas, un arco con flechas rústicos, un mazo o su cuerpo. Es decir, echar mano de los recursos de los marginados: la maza de los locos o el arco de los mozos. A pesar de tales aparejos, conservan su gran fuerza y habilidades que les permiten, aun en su furor, no sólo procurarse el alimento tan necesario sino acabar con gigantes o dragones y vencer a caballeros atrevidos.

Se dice que la causa del desvarío de estos locos salvajes es el abandono en que se dejan, olvidándose de comer bien; pero tal abandono está propiciado por el descubrimiento de una falta o pecado: la conciencia de la carencia que provoca esa falta es lo que conduce a la desesperación, y ésta al abandono y olvido. Así, la cura de su folía llega en distintas formas, pero siempre de la misma manera en que los atrapa la vesania. El salir de ella suele ser de manera progresiva y mediante una cura que se relaciona con la falta o la causa de la locura.

A excepción de los amantes del Morois, los locos salvajes empiezan su recuperación por mediación de otras personas. Es la soledad la que los

²⁹ Caza totalmente cruda.

³⁰ “[...] de hierbas, de raíces tiernas”.

³¹ “No tuvieron sal ni leche”.

hace extraviar su verdadera personalidad: el hombre medieval necesita de la sociedad para definirse, y así, una vez que los dementes entran en contacto con algún representante de esa sociedad —el ermitaño, una doncella, algún caballero—, éste lo primero que les proporciona es un nexo con el mundo al cual deben regresar: el pan o los vestidos.

Las funciones de la estadía en la floresta son diferentes según el personaje. Para Merlín significa la antesala de la iluminación; podría argüirse que, en otro nivel, es lo mismo para Tristán e Iseo; pero, para los restantes locos-salvajes, tiene un significado distinto.

El caballero del león es una novela de iniciación a la caballería. En ella es necesario que el héroe viva en el bosque para tener aventuras que prueben su valía. La locura representa una prueba más de la que saldrá revalorizado por el sufrimiento —aunque el caballero no la recuerde y nunca llegue a saber que se volvió agreste— y preparado para realizar las más grandes hazañas y conquistar el perdón de su señora.

En la *Historia de Lanzarote del Lago*, el protagonista es un caballero probado, no necesita de más argumentos para sostener su fama. La locura es más un pretexto para demostrar el poder del amor y subrayar la vinculación con el santo Grial que una experiencia iniciática para el héroe. La falta —cometida con la ayuda de la hija del Rey Pescador— hace que su curación tenga que relacionarse con los misterios del Grial. Perdonado de inmediato por su dama, Lanzarote es buscado prontamente para reintegrarlo a su posición; su vida silvestre sólo lo lleva a purgar sus amores culpables. No sale de este pasaje más caballero o mejor amante; sus virtudes son ampliamente reconocidas.

Tristán, más literario que ninguno, no ha cometido una falta, ni su amada tampoco. Se trata de un rasgo de piedad de Iseo hacia Kaherdín, que Tristán malinterpreta. Es el único loco-salvaje que es ofendido, no ofensor —tiene cierta relación con Merlín que no puede soportar al mundo—, pero incapaz, por la dialéctica del amor cortés, de hacer algo más que quejarse; debe sufrir el mismo destino de los ofensores. Sin falta real, la suya es la folía más leve; permanece cerca de su amada, no cae tan fácilmente en la locura y el salvajismo. Conserva durante mayor tiempo sus habilidades y, de cuando en cuando, toca el arpa y una dama intenta sacarlo de su delirio con la música. Su vesania, menos salvaje que la de Yvain o Lanzarote, cede con los cuidados normales: un baño, buena comida, buena cama y vestidos; es decir, cuando se reintegra al mundo de la caballería.

Las causas que llevan a un caballero a caer presa de la vesania pueden ser muchas y diferentes para cada uno de ellos, pero todos cometen un

error, que es lo que los conduce a la locura: se aíslan. El hombre medieval no puede abandonar la sociedad e internarse en el bosque impunemente ya que, cuando lo hace, queda sumido en la soledad y ésta lo coloca en una posición de vulnerabilidad en la que puede ser presa de cualquier ataque real o, incluso, de la imaginación. Y si, como agravante, penetra en las extensiones silvestres, puede enfrentarse con la locura o el prodigio, ya que “en el universo medieval el hombre solitario se considera en peligro”, y en el bosque está en el “espacio del desorden, de la angustia y del deseo”, un territorio en el que la locura puede enseñorearse.³²

Como señalé en el inicio de este trabajo, la figura del loco de amor que se adentra en la espesura a sobrellevar una existencia salvaje es, posiblemente, una creación de la literatura artúrica. Con la influencia directa de Merlín, más cercano al folclor del hombre sabio que se refugia en el bosque y que ahí vive como un salvaje, los demás personajes, ya íntegramente caballescicos, son los que completan esta imagen y caracterizan al loco por amor, perfectamente ilustrado por Yvain, Lanzarote y finalmente Tristán. Y serán estos últimos, los caballeros salvajes, los que sobrevivirán en la imaginación de los autores para constituir la representación de los poderes de un amor capaz de llevar a un caballero al estado de Orlando furioso y, más tarde, ser parodiados por don Quijote.

³² Véase Dominique BARTHÉLEMY *et al.*, “El individuo en la Europa feudal”, en Philippe ARIÈS y Georges DUBY, *Historia de la vida privada*, t. IV. Madrid, Taurus, 1988, pp. 16 y 202.

Poesía italiana del novecientos*

Mariapia LAMBERTI

Universidad Nacional Autónoma de México

Al Profesor Giuseppe Palmieri

El término “posmodernismo” ha tenido un contenido semántico algo intuitivo durante el trayecto desde su punto de partida, la arquitectura, hacia los otros campos del quehacer humano. El concepto se ha ido precisando a la vez que extendiendo, en un sentido reductivo respecto al modernismo, o mejor dicho la modernidad, manteniendo de ésta los aspectos formales adquiridos en el transcurso de un siglo que ha dedicado sus fuerzas a la renovación, y abandonando la tensión polémica, el afán de ruptura y desacralización. Para entender entonces las características y las perspectivas que tal actitud ofrece hoy en día, es preciso recapitular cuáles son estos aspectos revolucionarios en su momento, hoy asimilados como elementos naturales y, por así decirlo, clásicos.

También en el campo de la poesía el siglo XX ha sido en todas partes un siglo de renovación. Pero me atrevería a afirmar que en Italia esta renovación ha sido más dramática y fecunda que en la poesía de otras lenguas, porque era más necesaria.

Si echamos una rápida mirada a la historia de la tradición poética en Italia, podemos ver cómo ésta había alcanzado su cumbre apenas un siglo después de sus primeras manifestaciones, en el siglo XIV, con Dante y Petrarca. El prestigio de estos grandes —sobre todo de Petrarca— originó de inmediato una especie de clasicismo en lengua vulgar que, como el clasicismo humanista que los mismos italianos difundieron por toda Europa en la época del Renacimiento, se basaba en el principio de imitación. La imitación, por lo tanto, la repetición a menudo fría y estereotipada de modelos poéticos petrarquistas, y sobre todo el uso

*Nacido como una charla en un ciclo de conferencias dedicadas al futuro previsible de la poesía italiana (“La literatura italiana en el futuro”, organizado por el INBA y la SEP, y realizado en el Museo Rufino Tamayo, México, D. F., marzo de 1987), cuando el término “posmodernismo” empezaba apenas a asomarse al lenguaje común, el texto que sigue sólo quiere ser un paseo en el panorama ya clásico de la modernidad italiana, y una aventura en el más entrañable, apasionante y desesperado de los oficios: el de traductor.

privativo en poesía de una lengua ya considerada clásica —o sea sin posibilidad de mutación—, caracterizó durante siglos la producción literaria italiana, sobre todo la poética. Quiero decir que en verso se seguía usando la lengua florentina del siglo XIV, solamente enriquecida con los cultismos y latinismos derivados del movimiento humanista, sin modificación notable de sus características morfológicas, empleando un vocabulario depurado, latinizante y arcaico —y por lo tanto reducido—, mientras el idioma nacional hablado, con un vocabulario y estructuras más ágiles y vivos, es decir, cambiantes, se iba afirmando poco a poco en un nivel intermedio entre este lenguaje cerrado y fijo y las múltiples lenguas locales. Se iba cavando una honda fractura entre la lengua literaria y la lengua hablada, y otra entre la lengua escrita de la prosa —siempre más cercana a las mutaciones de la lengua hablada y a las mudables exigencias culturales— y la de la poesía. En la época del romanticismo se enfrentó con toda conciencia el problema de la unificación lingüística paralelamente con el de la unificación nacional; sin embargo, el mismo Manzoni, creador de la lengua italiana moderna en prosa, siguió apegándose a los antiguos modelos morfológicos y estilísticos en su producción poética.

El peso de una tradición demasiado agobiante por su misma grandeza se vuelve intolerable a finales del siglo XIX, cuando empezamos a encontrar los primeros intentos de una renovación programática del lenguaje poético para “remozarlo” tal y como se había hecho con el de la prosa. Por aquellos decenios, Italia ya es una nación que se está asomando al gran escenario europeo para volver a tomar su papel histórico y cultural. Los grandes hitos del siglo —el realismo, el naturalismo, el psicologismo— son absorbidos por las inquietas generaciones poéticas de finales de siglo, y se acompañan con formas de rebeldía algo melancólicas y poco concluyentes contra los valores establecidos por la sociedad burguesa (éste es el caso del movimiento llamado *scapigliatura*, un malditismo algo provinciano, más que rebelde “desmelenado” como dice su nombre,¹ que involucró letras y artes entre los años sesentas y setentas del siglo pasado), pero sobre todo con intentos de revolución métrica y estilística. Porque, como hemos explicado antes, era en el ámbito de las formas donde apretaba más la soga de la tradición.

Se dice que el endecasílabo es el verso natural de la lengua italiana. Es cierto: pero si para el mundo el endecasílabo y el soneto —y las otras

¹ En italiano, *scapigliato* significa desmelenado.

formas métricas llamadas “italianas”— han sido la gran herencia, el gran regalo de Italia al mundo de las letras, para Italia misma se habían transformado en esclavitud. La lengua y las formas petrarquistas habían revelado posibilidades infinitas de dulzura y elegancia a los poetas de otros idiomas, pero en italiano se habían vuelto obligación limitante de dulzonería y amaneramiento. En un primer momento el camino alternativo se busca en el ámbito de la tradición misma: al consabido endecasílabo se prefieren otros metros, como en el caso de los experimentalismos de Carducci en su imitación de los ritmos latinos y griegos; se ensayan sonoridades nuevas sin renunciar a los metros acostumbrados y a la rima, como en el caso de Pascoli; o se trata de superar todos los límites tradicionales de la elegancia sin renunciar al preciosismo, más bien llegando a la sensualidad musical, como en el caso de D’Annunzio. Si bien ninguno de estos tres grandes poetas de fin de siglo realiza la sustancial renovación necesaria, los tres la preparan, renovando la sensibilidad del público, abriendo los oídos y la mente a ritmos y armonías nuevos, y nuevos juegos de imágenes, aun usando abundantemente la arcaica lengua poética tradicional.

Con respecto a los temas, Carducci se entrega a las grandes visones histórico-patrióticas, cuando no a la exaltación retórica de la sana vida campesina —la típica visión *fin de siècle* de la bucólica—; D’Annunzio exalta con grandilocuencia extremada sus experiencias de “superhombre”; y es por lo tanto Pascoli, con su llamada de atención hacia las cosas pequeñas, los elementos naturales y los dolores cotidianos y familiares, el que abre las vías a la primera generación de poetas “modernos”, que aceptan este llamado replegándose sobre sí mismos con una actitud de humildad no exenta de esnobismo; apagado “mal de vivir” que bien explica el apelativo de crepuscularismo dado a este momento de la poesía, representado por Corazzini, Moretti, Gozzano, Lucini, Govoni, Rebola, Sbarbaro.

Un fragmento escrito por Corazzini (1887-1907), que tuvo una brevísima, opaca y triste vida, puede ilustrar lo dicho anteriormente.

Desolación del pobre poeta sentimental
(Fragmento)

¿Por qué me dices: poeta?

Yo no soy poeta.

No soy más que un pobre niño que llora.

Ves: no tengo sino lágrimas que ofrecer al Silencio.

¿Por qué tú me dices: poeta?
 Mis tristezas son pobres tristezas comunes.
 Mis alegrías fueron simples,
 tan simples, que si tuviera que confesaréte las, me
 cubriría de rubor.

Hoy, yo pienso en morir.

En estos pocos versos encontramos toda la poética del movimiento: el cuestionamiento sobre la esencia y la finalidad de la poesía, la contraposición entre la figura del poeta-vate y la del poeta-pequeño-hombre-que-sufre, que en lugar de mirar a las grandes, eternas realidades del mundo, mira a su frágil, pequeño ser que muere; y una versificación suelta de toda regla fija, que obedece solamente al sentido.

En el mismo grupo de poetas, Sbarbaro es acaso el más rico, y no sólo porque su larga vida (1888-1967) le permitió pasar por experiencias poéticas múltiples. En el poema siguiente se pueden reconocer los mismos elementos que en Corazzini, aunque con un empaque más viril y una introspección más marcada. Hay que notar que el ritmo se sigue articulando sobre una base endecasílabo, aunque la estructuración gráfica del poema deja entrever un deseo de mayor libertad:

Calla, alma cansada de gozar

Calla, alma cansada de gozar
 y de sufrir (hacia lo uno y lo otro vas
 resignada).
 Escucho, y no me llega voz ninguna
 tuya, no de añoranza por la miserable
 juventud, no de ira o de esperanza,
 ni siquiera de tedio.
 Yaces como
 el cuerpo, enmudecida,
 en desesperanzada indiferencia.
 No nos asombraríamos
 ¿no es cierto, ánima mía? si el corazón
 se detuviese, si se nos cortara
 el aliento...
 Sin embargo caminamos.
 Caminamos tú y yo como sonámbulos.
 Y los árboles son árboles, las casas
 son casas, las mujeres

que pasan son mujeres, y todo es
 lo que es, tan sólo lo que es.
 La alternancia de pena y alegría
 no nos toca. Ya perdió su voz
 la sirena del mundo, y es el mundo un vasto
 desierto.
 En el desierto
 sin lágrimas en los ojos me contemplo.

La cuestión métrica sigue siendo prioritaria, pues los poetas de este momento perciben (¿clara o instintivamente?) que la tradicional cantabilidad representa la amarra más resistente con las antiguallas del pasado. Vale la pena recordar a un poeta menor de la generación anterior a las examinadas, Domenico Ginoli (1838-1915), que, aun valiéndose de los ritmos tradicionales en su producción —y en estos mismos versos que se citan—, dejó esta exhortación a sus epígonos:

Giace anemica la musa
 sul giaciglio dei vecchi metri:
 a noi, giovani, apriamo i vetri,
 rinnoviamo l'aria chiusa.²

El ventarrón concreto de aire fresco lo representó un movimiento estrafalario y excesivo, risible en algunos aspectos extremosos, pero justificado si tenemos en cuenta todas las premisas que hemos analizado hasta ahora. Es un movimiento que se sitúa en el inicio del siglo, y que resume con su nombre la tendencia definitiva de éste: el futurismo.

Marinetti (1876-1944), su gran sacerdote, aboga por la destrucción radical de todo lo que representa la cultura tradicional: no sólo las bibliotecas, las escuelas y los museos, sino también los poemas, los versos, la sintaxis y la palabra misma, que bien puede sustituirse por ruidos y onomatopeyas, ya que el dueño del siglo que se inaugura con el triunfalismo del Ballet Excelsior no será el hombre, sino la máquina. “Palabras en libertad”, imágenes gráficas a cambio de imágenes intelectuales, juegos fonéticos en lugar de juegos armónicos.

Este poema de Aldo Palazzeschi del que a continuación se presentan algunos fragmentos, bien representa la intención descubierta del movimiento de *épater le bourgeois*. Sin embargo, no hay que subestimar la

² Yace anémica la musa / sobre el jergón de los antiguos metros: / venga, jóvenes, abrir las ventanas, / renovemos el aire encerrado.

importancia de varios elementos, como la ironía con que se manejan rimas y versos ritmados con sonsonete de cantinela infantil, el uso descarado de palabras coloquiales que resultan tan estridentes a un oído acostumbrado a la tradicional entonación áulica, como los sonidos desarticulados que constituyen el cincuenta por ciento del interminable texto; pero más que todo, es notorio el cuestionamiento que ya habíamos señalado en Corazzini sobre la validez de la poesía: de la poesía, obviamente, que con togadas palabras quiere señalar realidades grandilocuentes en las que el hombre moderno ya no puede reconocerse. Hasta en esta retahíla de ruidos y liviandades divisamos el anhelo de una voz nueva y purificadora:

El poeta se divierte
(Fragmento)

Tri tri tri,
fru fru fru,
uhi uhi uhi,
ihu ihu ihu.
El poeta se divierte,
locamente,
desmedidamente.
Basta ya de fastidiar,
dejadlo solazarse
pobrecillo,
estas fruslerías
son su alegría.

Cucú rurú,
rurú cucú,
¡cuccucuccurucú!

¿Qué son tales indecencias?
¿Estas estrofas intratables?
Licencias, licencias,
licencias poéticas.
Son mi pasión.

farafarafafa,
tarataratarata,
paraparaparapa,
laralaralarala.

¿Sabéis lo que son?
 Son todos los sobrantes,
 no son tonterías,
 son la... chatarra
 de toda la poesía.

Bubububu,
 fufufufu,
 ¡Friú!
 ¡Friú!
 Si cualquier nexo
 está ausente,
 ¿para qué las escribe
 aquel deficiente?

Bilobilobilobilobilo
 ¡Blum!
 Filofilofilofilofilo
 ¡Flum!
 Bilolú. Filolú.
 U.
 [...]

Claro, es un riesgo muy fuerte
 escribir cosas así
 pues siempre hay profesores
 andando por ahí.
 ¡Ahahahahahahah!
 ¡Ahahahahahahah!
 ¡Ahahahahahahah!

En fin,
 yo tengo plena razón,
 los tiempos han cambiado,
 los hombres ya nada le piden
 a los poetas:
 ¡dejadme divertir!

Es en este punto, en medio de estos intentos de renovación fecundos pero carentes de figuras realmente notables, donde encontramos al primer gran poeta del siglo, en el cual se manifiestan espontáneamente, o sea sin una búsqueda intelectual programada, las renovaciones anheladas por sus contemporáneos. Dino Campana (1885-1932) tuvo una vida

asocial y sufrió la locura: su psique, atrocemente desquiciada pero asombrosamente creativa, pudo realizar por instinto lo que otros buscaban con demasiada lucidez. Las palabras en libertad, la disolución de la sintaxis, la polisemia, el sabio uso de los preciosismos verbales y rítmicos de la tradición en unión con las estridencias y las modulaciones fonéticas sorprendivas y hasta descaradamente ripiosas, confluyen en su producción poética para crear un mundo personalísimo e inquietante, como lo demuestran estos dos poemas, quizá los más famosos de Campana:

El vitral

El anochecer brumoso de verano
 desde el alto vitral escancia claridades en la sombra
 y me deja en el corazón un sello ardiente.
 ¿Pero quién ha (en la terraza hacia el río se enciende una lámpara)
 quién ha
 a la Virgen del puente quién es, quién es que ha encendido la lámpara?
 —hay
 en la alcoba un olor putrefacto: hay
 en la alcoba una llaga roja languideciente.
 Las estrellas son botones de nácar y la noche se viste de terciopelo:
 y tiembla la noche fatua: es fatua la noche y tiembla, pero hay
 en el corazón de la noche hay
 siempre una llaga roja languideciente.

La Quimera

No sé si entre rocas tu pálido
 rostro me apareció, o sonrisa
 de lejanías misteriosas
 fuiste, la ebúrnea fúlgida
 frente inclinada, oh joven
 hermana de la Gioconda:
 o de las primaveras
 apagadas, por tus palideces míticas
 oh Reina, oh Reina adolescente:
 mas por tu desconocido poema
 de voluptuosidad y dolor
 música niña exangüe,
 marcada por una línea de sangre
 en el arco de los labios sinuosos,
 reina de la melodía:

mas por tu virgen cabeza
 inclinada, yo poeta nocturno
 velé las estrella vívidas en los piélagos del cielo,
 yo por tu dulce misterio
 yo por tu devenir taciturno.
 No sé si la pálida llama
 fue de su pelo la viva
 señal de su palidez,
 no sé si fue un dulce vapor
 dulce sobre mi dolor,
 sonrisa de un rostro nocturno:
 miro las blancas rocas, las mudas fuentes de los vientos
 y la inmovilidad de los firmamentos
 y los henchidos ríos que van gimiendo
 y allá sobre álgidas lomas encorvadas sombras humanas trabajando
 y más, por tiernos cielos claras sombras lejanas corriendo
 y aún te llamo te llamo Quimera.

Éste fue el inicio de nuestro siglo. Pero al hilo de la Primera Guerra Mundial comienza realmente la poesía contemporánea italiana con el que será su representante emblemático: Giuseppe Ungaretti (1888-1970).

Ungaretti cortó, por así decirlo, el nudo gordiano de todos los intentos de liberarse de los dogales de la tradición. Al asumir su realidad de hombre-norma y no de hombre-excepción, de poeta-hombre y no de poeta-vate, al reconocer como poética la experiencia humana universal que vivimos todos en nuestra desapercibida singularidad, Ungaretti redescubre la palabra, reinventa la lengua en sus valores esenciales: la palabra es aislada en todo su valor semántico en el contexto de la frase, así como el hombre en el contexto de la hermandad humana se encuentra aislado en su experiencia irrepetible. Los tres poemas que siguen fueron escritos al calor y al horror de la guerra, la experiencia, ay, más reiterada y constante para el ser humano, para la que sin embargo no procede la asombrosa capacidad de adaptación y asimilación que caracteriza a nuestra especie.

San Martino del Carso

De estas casas
 no han quedado
 más que
 unos jirones de muros

De tantos
que me correspondían
no ha quedado
ni eso
Pero en mi corazón no falta
ninguna cruz

Es mi corazón
el país más devastado

Vigilia

Una noche completa
echado al lado
de un camarada
destrozado
con su boca
contorsionada
vuelta hacia el plenilunio
con la congestión
de sus manos
penetrada
en mi silencio

escribi
cartas llenas de amor

No estuve
nunca
tan aferrado a la vida

Soy una criatura

Como esta piedra
del San Michele
tan fría
tan dura
tan desecada
tan refractaria
tan totalmente
desanimada

Como esta piedra
es mi llanto

que no se ve
 La muerte
 se paga
 viviendo

La aparición y la difusión de estos poemas, escritos por un soldado raso de treinta años, hijo de emigrantes recién repatriados, si bien conocidos, como siempre, sólo en los círculos selectos y reducidos de los poetas, marca el cambio fundamental, el viraje esperado y buscado por las generaciones anteriores. Aunque la trayectoria poética de Ungaretti tendrá diferentes fases y alcanzará grados sucesivos de madurez que lo mantendrán siempre en la posición más destacada en el panorama poético italiano, estos poemas juveniles se quedarán siempre como los más célebres y los más traducidos, como los más emblemáticos. En ellos, las palabras, sencillísimas, cotidianas, se aíslan gráficamente para presentarse a la mente y al corazón del lector con toda su estela terrible de referentes vivos, palabras sin historia, cuya carga semántica deriva sólo de la experiencia, compartida, común, pero vivida en el destino singular de cada hombre; palabras redescubiertas y reinventadas, que a un oído atento se conjugan a menudo en la armonía familiar de los versos de la tradición (a los que Ungaretti de hecho regresará en etapas sucesivas), pero que rechazan el sometimiento *a priori* a la búsqueda estética.

En la misma época, Umberto Saba (1883-1957) acogía con un sentido análogo de frescura y sinceridad humana la tendencia a la revaluación de lo cotidiano y de lo sencillo que las generaciones anteriores habían asumido en sentido polémico y por lo tanto no espontáneo. Entre su amplia e incesante producción, en la que el poeta acopla ritmos y metros áulicos con palabras sencillas y modernas, así como vocablos y estilemas de la tradición culta en conjuntos libremente ritmados, destaca este poema, renovador de la larga tradición de la lírica amorosa, hoy considerado uno de los más bellos poemas de homenaje a una mujer de toda la poesía italiana:

A mi mujer

Tú eres como una joven
 y blanca polluela.
 Se alborotan al viento
 sus plumas, dobla el cuello
 para beber, y escarba en el suelo;
 pero al andar tiene tu lento

paso de reina,
 y avanza entre la hierba
 muy ufana y soberbia.
 Es mejor que el macho.
 Ella es como son todas las hembras de todos
 los serenos animales
 que nos acercan a Dios.
 Así que si mis ojos, o el juicio, no me engañan,
 entre aquéllas tú tienes tus iguales,
 y en ninguna mujer.
 Cuando la noche llena
 de sueños a las gallinas,
 éstas emiten voces parecidas a aquellas
 dulcísimas, con que a veces te quejas
 de tus males, e ignoras
 que tiene tu voz la suave y triste
 música de los gallineros.

Tú eres como una ternerilla
 preñada;
 libre aún, sin ninguna
 pesadez, más bien festiva;
 que, si la halagas, el cuello
 voltea donde un rosa
 tierno tiñe su carne.
 Si la encuentras y la oyes
 mugir, tan quejumbroso
 es su sonido, que arrancas
 la hierba para donársela.
 Es así que te ofrezco
 regalos cuando estás triste.

Tú eres como una larga
 perra, que siempre tanta
 dulzura lleva en los ojos
 y ferocidad en el corazón.
 A tus pies parece
 una santa inflamada
 de un fervor indomable,
 y así te contempla
 como a Dios y Señor.
 Cuando en casa o en la vía
 te sigue, al que sólo intente
 acercarse, sus dientes

blanquísimos descubre.
 Y su amor sufre de celos.
 Tú eres como la tímida
 coneja. En su angosta
 jaula, para verte
 erguida se levanta,
 y hacia ti las orejas
 apunta altas y tiesas;
 que salvado y raíces
 le llevas, pues sin ellos
 en sí misma se encoge,
 busca oscuros rincones.
 ¿Quién podría su comida
 sustraerle otra vez? ¿Quién, el pelo
 que de su cuerpo arranca
 para agregarlo al nido
 en donde irá a parir?
 ¿Quién, hacerte sufrir?

Tú eres como la golondrina:
 que en primavera regresa,
 pero en el otoño parte.
 Y tú no tienes tal arte.
 Tú, sólo esto tienes de la golondrina:
 sus movimientos ligeros;
 esto: que a mí, que me sentía y era
 viejo, anunciabas otra primavera.

Tú eres como la previsora
 hormiga. De ella, cuando
 salen al campo, habla
 el niño con la abuela
 que lo acompaña.
 Y por eso en la abeja
 te reconozco, y en todas
 las hembras de todos
 los serenos animales
 que nos acercan a Dios;
 y en ninguna mujer.

Éstas son las dos vertientes en las que se desarrollará la poesía italia-
 na de la modernidad: por un lado, una renovación formal a nivel de
 palabra y verso, que llevará a los experimentalismos rítmicos más atre-

vidos, a la disolución eventual de la sintaxis, a la creación léxica sobre parámetros modernos (y no solamente a partir del latín y de sus reglas evolutivas como antes), y sobre todo a la desaparición de los arcaísmos semánticos y morfológicos de la lengua poética de la tradición culta plurisecular; y por otro, un acercamiento a la realidad concreta y cotidiana, una atención prioritaria hacia las cosas y los hombres, que cobra valores altamente significativos gracias al nuevo uso de la metáfora.

Vamos a ejemplificar. Eugenio Montale (1896-1981), tal vez el más conocido de los poetas italianos contemporáneos, fue el verdadero iniciador, en Italia, de la corriente que se llamó hermetismo, y que tiene sus antecedentes en Mallarmé y los simbolistas franceses. La cerrazón a la que alude el nombre de la escuela poética (en la cual se incluye a veces también Ungaretti, aunque para su poesía se propone con más frecuencia el nombre de "poesía pura") deriva del empleo de imágenes concretas de objetos, analógicas con el estado de ánimo o la realidad humana del poeta; pero cuya analogía no es obvia y conocida por todos, como en la metáfora clásica, sino oculta y críptica, privativa del poeta y del lector que a él se asocia en la labor creativa añadiendo significados al texto.

En este uso del así llamado "correlato objetivo", el lector —nosotros— de hecho no interpreta el poema, sino que lo vive desde adentro rescatando la validez de su propia experiencia humana a través de las imágenes del poeta, el cual a su vez se emboza en sus imágenes "objetivas" como en un velo de pudor que protege su verdadera intimidad. Es el de Montale, por lo tanto, un acercamiento a lo real que cobra su sentido en una proyección del intelecto que trasciende con mucho el valor puramente descriptivo, y propone un reto siempre renovado de interpretación y de aplicación a sistemas de referentes siempre mudables. El poema que sigue, probablemente el más conocido del poeta, puede a un tiempo aludir a la universal problemática de la expresión poética, como a la contingente situación del amordazamiento intelectual durante la dictadura fascista:

No nos pidas la palabra

No nos pidas la palabra que encuadre por sus lados
nuestro ánimo informe, y con letras de fuego
lo declare, y resplandezca como un croco
perdido en medio de un polvoriento prado.

¡Ay de aquel hombre que se va seguro,
de los demás y de sí mismo amigo,

y su sombra no cuida, que el sol canicular
estampa sobre un carcomido muro!

No nos pidas la fórmula que mundos pueda abrirte,
sino torcidas sílabas, reseca como ramas.
Sólo eso podemos hoy decirte:
lo que *no* somos, lo que *no* queremos.

Hay que notar que Montale hace amplio uso del hipérbaton y de construcciones cultas (verbigracia, la omisión de artículos), pero este empleo no responde ya a una tradición arcaizante, sino a un deseo de retorcer la lengua y sus posibilidades, de hacer más visiblemente doloroso el trabajo creativo. En esta misma línea se coloca su frecuente empleo de palabras ásperas en sonido y violentas en semántica, como en estos dos poemas que a pesar de lo terrible que son, bien pueden interpretarse (es el caso de quien esto escribe) como poemas de amor:

Lagunar

He aquí otro Erebo más para hacerte
más candente
y oculta para siempre adentro de mi vida
desde siempre un nudo que no puede desatarse.
Balsas y azufre en relámpagos, inocultables éstos,
a la deriva en un canal lleno de vahos,
para nosotros no, en los muelles, sino en un lúbrico
embuchado de hombres y de hielo.
Para mí no, ni para ti, si un punzón de jaspe
graba en nosotros el blasón de quien resiste.

El sueño del prisionero

Albas y noches aquí varían por pocos signos.
El zigzag de los estorninos sobre las atalayas
en los días de batallas, mis únicas alas,
un soplo de aire polar,
el ojo del carcelero desde el portillo,
crac de nueces cascadas, un aceitoso
chirriar de los sótanos, asadores
supuestos o verdaderos —mas es oro la paja,
la vinosa linterna es un hogar
si durmiendo me creo a tus pies.

La purga dura desde siempre, sin un porqué.
 Dicen que el que abjura y suscribe
 puede salvarse de este exterminio de gansos;
 que el que se reniega a sí mismo, y así traiciona
 y vende carne ajena, agarra el cucharón
 antes de terminar en el paté
 destinado a los dioses pestilentes.

Torpe en la mente, llagado
 por el jergón punzante, me he fundido
 con el vuelo de la polilla que mi suela
 reduce a polvo en el entarimado,
 con los kimonos tornasolados de las luces
 desplegadas en la aurora de los torreones,
 he husmeado en el viento la chamusquina
 de los bizcochos en los hornos
 he mirado alrededor, he suscitado
 arcoiris sobre horizontes de telarañas
 y pétalos sobre el terliz de las ramas
 me he levantado, he vuelto a recaer
 hasta el fondo donde el siglo es el minuto.

Y se repiten los golpes y los pasos,
 e ignoro aún si seré en el banquete
 embutidor o embutido. La espera es larga,
 este soñar en ti no ha terminado.

No se puede olvidar que esta forma de contradecir la fama tradicional de dulzura-dulzonería que tiene la lengua italiana sacando de ella sonidos fuertes y ásperos, realiza plenamente —en altísimos niveles poéticos— el sentido último de las extravagancias onomatopéyicas de los futuristas.

Otro gran maestro del hermetismo fue Salvatore Quasimodo (1901-1968), reconocido con el máximo premio de literatura internacional, el Nobel (1959), antes que el mismo Montale (1975). Maestro de esta “virilidad” nueva de la lengua, maestro en la construcción de un rarefacto, metafísico y mítico mundo referencial; pero también capaz de recuperar un sentido musical elegantísimo, puerta abierta para un retorno a armonías más suaves al oído. Su entrada en el ámbito de la poesía hermética se sitúa en 1932, con el poemario que lleva el mismo título del poema que sigue:

Oboe sumergido

Avara pena, tardan tus dones
 en esta hora mía
 de suspirados abandonos.
 Un oboe gélido silabea
 gozo de hojas perennes
 no mías, y desmemora;

en mí anochece:
 el agua tiene su ocaso
 sobre mis manos herbosas.

Alas oscilan en un cielo atenuado,
 lábiles: el corazón transmigra
 y yo soy un barbecho,

y los días, unos escombros.

Su poema más conocido fuera de Italia es de una brevedad y sencillez ungarettiana, y poco tiene en común con su característica complejidad de expresión:

Cada quien está solo sobre el corazón de la tierra
 flechado por un rayo de sol:
 y de pronto, la noche.³

Pero en Italia su fama está ligada, más que a su poesía que no recibió nunca unánime consenso, a su traducción de los líricos y épicos griegos. A través de esta inapreciable obra, Quasimodo restablece, renovados en los términos de la modernidad, los lazos de filiación con el mundo clásico que fueron la savia de toda la poesía italiana. El trato íntimo que supone toda traducción deja consecuencias que se traslucen en su poesía madura:

³ La traducción de este último verso, el más difícil de los tres (también por haber entrado en el lenguaje común casi como un refrán: *ed è subito sera*), que presentan todos un alto grado de dificultad por su perfecto equilibrio fonético, rítmico y semántico, se debe a la sensibilidad de Guillermo Fernández: solución genial, que gustó al mismo Quasimodo, y a la que doy el debido crédito.

Elegos para la danzarina Cumani

El viento de las selvas
claro corre a las colinas.
Precoz amanece: la adolescente,
por la sangre, siente igual espanto.

Y la huella del agua es el alba
en la orilla. En mí se agotaba
el suplicio de la arena,
con fuerte palpito, espaciando la noche.

Duele durable antiquísimo grito:
piedad para el animal joven
herido de muerte entre las hierbas
de áspera madrugada tras las lluvias nuevas.
La tierra está en ese pecho desolado
y allí encuentra mi voz su medida:

tú danzas a su número cerrado
y vuelve el tiempo en frescas figuras:
dolor también, pero a tal grado vuelto
a quietud, que por dulzura arde.

En este silencio que rápido consume
no me arrolles efímero,
no me dejes solo a la luz;

ahora que en mí con suave fuego,
naces Anadiomena.

Si éstas fueron las figuras máximas de la vertiente poética que emplea la realidad física como metáfora objetual de un referente metafísico, en otra vertiente encontramos a quien rescata la realidad misma como materia poética, la realidad humana no ya vivida en la singularidad del individuo, como en Pascoli, Corazzini y Ungaretti, sino observada con igual participación y compasión en sí mismo y en los otros. Poesía descriptiva, poesía narrativa, poesía reflexiva, poesía política finalmente, dando a esta última palabra todo su noble y amplio significado etimológico. Poesía en la que no los objetos, sino los otros son metáfora del yo, y el yo, metáfora de los otros.

Cesare Pavese (1908-1950) para la descripción de sus escenas campesinas y ciudadanas ricas en figuras inquietantes y míticas, escoge un

lenguaje depurado de todo cultismo, humilde en estructuras y vocablos, como nacido del corazón de sus mismos personajes; pero modulado en armonía y ritmos estudiados y precisos, que fluyen calmados como los ríos de planicie de su tierra natal:

El hijo de la viuda

Puede darse de todo en la fosca cantina
puede darse que afuera haya un cielo de estrellas,
más allá de la niebla otoñal y del mosto.
Puede darse que canten desde la colina
las roncadas canciones en las eras desiertas
y que vuelva de pronto bajo el cielo de entonces
la mujercilla sentada a la espera del día.

Regresarían a ella los villanos en corro
con sus palabras secas, a la espera del sol
y del pálido gesto de ella, desnudos
hasta el codo, mirando cabizbajos la tierra.
A la voz del grillo se uniría el estruendo
del hierro en la muela, y un más ronco suspiro.
El viento callaría y los ruidos nocturnos.
La mujercilla sentada daría voces con ira.

Mientras lejos trabajan los corvos villanos,
la mujercilla se queda en la era y los sigue
con la vista, apoyada al dintel, agobiada
por el vientre maduro. En su faz demacrada,
una amarga sonrisa impaciente, y su voz
que no llega a los peones, su garganta subleva.
Golpea el sol en la era y en los ojos que guiñan
enrojecidos. Una nube de púrpura vela el rastrojo
que se siembra de rubias gavillas. La mujer, vacilando,
con la mano en el vientre, vuelve a entrar en su casa.

Impacientes, mujeres recorren las alcobas desiertas
dirigidas por el gesto y el ojo que, solos,
desde el lecho las siguen. La grande ventana
que contiene colinas y viñedos y el cielo,
rinde un leve zumbido: el trabajo de todos.
La mujercilla de pálido rostro ahora aprieta los labios
a las punzadas del vientre, y se tiende a la escucha
impaciente. Las mujeres le sirven, atentas.

El mismo ritmo, las mismas imágenes concretas repetidas para crear un paisaje esencial, abstracto y simbólico, emplea Pavese para expresar las congojas más íntimas, tendiendo el lazo impalpable del estilo a unificar la angustia individual con la universal:

La voz

Cada día el silencio de la recámara sola
se cierra sobre la leve resaca de cada gesto
como el aire. Cada día la breve ventana
se abre inmóvil al aire que calla. La voz
ronca y dulce no vuelve en el fresco silencio.

Se abre como el respiro de quien está por hablar
el aire inmóvil, y calla. Cada día es el mismo
y la voz es la misma, que rompe el silencio,
ronca e igual para siempre en la inmovilidad
del recuerdo. La clara ventana acompaña
con su breve latido la calma de entonces.

Cada gesto sacude la calma de entonces.
Si la voz resonara, volvería el dolor.
Volverían los gestos en el aire asombrado
y palabras palabras a la voz apagada.
Si la voz resonara, aun el breve latido
del silencio que dura, se tomaría dolor.

Volverían los gestos del vano dolor,
sacudiendo las cosas en el fragor del tiempo.
Pero la voz no vuelve, y el susurro remoto
ya no encrespa el recuerdo. La luz inmóvil
da su fresco latido. Para siempre el silencio
calla ronco y apagado en el recuerdo de entonces.

Casi no hay palabra que no se repita dos o más veces: suprema y polémica afirmación de la posibilidad expresiva de la lengua en su registro central y cotidiano, revolución estilística no clamorosa pero sí sustancial, a la que nunca nadie había llegado hasta entonces.

Pier Paolo Pasolini (1922-1974) prolonga esta línea pavesiana de temas y lenguaje populares llevando el experimentalismo hasta la inserción de palabras vulgares y dialectales en el contexto poético, que se vale a su vez no sólo de un verso cantable y medido (sin excesiva

precisión), sino también de rimas fáciles y cercanas como cantinelas, o vagas como ecos, módulos éstos que pretenden derivar de la sensibilidad poética popular, del *lumpen* rebosante de vida a la que el poeta quiere acercarse:

**Me voy, y en este anochecer te dejo
(Fragmento)**

Me voy, y en este anochecer te dejo
que, aunque triste, tan dulce descende
para los vivos, con la c rea luz

que en la penumbra del barrio se cuaja.
Y lo conmueve. Lo hace grande, hueco
alrededor, y más lejos, lo enciende

de un bullicio de vida que del ronco
rodar del tranvía, y humanos gritos
dialectales, hace un concierto suave

y absoluto. Y sientes cómo en esos
seres lejanos, que en su vida gritan,
rien, en sus transportes, en sus caserones

escu lidos, donde se agota el traicionero
y expansivo don de la existencia—
aquella vida no es más que un calofrío;

corporal, colectiva presencia;
sientes la falta de toda religión
verdadera; vida no, sino supervivencia

—acaso más alegre que la vida— como
de un pueblo de animales, en cuyo arcano
desasosiego no cabe otra pasión

que para la labor de cada día:
fervor humilde al que viste de fiesta
la humilde corrupción. Cuanto más vano

—en este vacío de la historia, en esta
zumbante pausa en que la vida calla—
es el ideal, tanto mejor se manifiesta

la estupenda, adusta sensualidad,
casi alejandrina, que todo lo minia
e impuramente enciende, cuando acá

en el mundo, algo se viene abajo y el mundo
se arrastra en la penumbra, retirándose
en plazuelas vacías, en desalentados talleres...

Ya se encienden las luces, constelando
las calles de Zabaglia, de Franklin, el entero
Testaccio, sin bellezas, entre su grande

mugroso monte, los paseos del Tiber, el negro
telón de fondo, allende el río, que Monteverde
golpa o desdibuja invisible en el cielo.

Diademas de luces que se pierden,
centelleantes, y fríos de tristeza
casi marina... Poco falta a la hora de la cena;

brillan los raros autobuses del barrio,
con racimos de obreros colgados de sus puertas,
y grupos de militares van, sin prisa,

hacia el monte que esconde en los baldíos
podridos y montículos secos de basura
en la sombra, agazapadas pirujillas

que airadas aguardan sobre el cochambre
afrodisiaco: y no lejos, entre casuchas
abusivas al pie del monte, o en medio

de colmenas casi como mundos, unos muchachos
ligeros como trapos juegan en la brisa
ya no fría, primaveral; ardientes

de juventud descabellada, su romanesca
noche de mayo, morenos adolescentes,
silban en las aceras, entre la fiesta

vespertina; y truenan con un seco golpe
las cortinas de los garajes, alegremente,
si la oscuridad ha serenado la noche,

y en medio de los plátanos de la Plaza Testaccio
 el viento que cae en tremores de tormenta,
 es bien dulce, aunque rozando las marañas

y las tobas del Rastro, allí se empape
 de sangre pútrida, y agite por doquier
 desperdicios y olor a miseria.

Es un murmullo la vida, y éstos, perdidos
 en ella, la pierden a su vez serenamente
 si ella les llena el corazón: helos aquí

que disfrutan, míseros, la noche: y poderoso
 en ellos, inermes, por ellos, el mito
 renace... Pero yo, con el alma consciente

de quien sólo en la historia tiene vida,
 ¿podré jamás con pasión pura actuar,
 si sé que nuestra historia ha terminado?

Tal vez la sensibilidad poética popular no correspondía a los experimentos lingüístico-formales de Pasolini. Tal vez esta sensibilidad, más histórica de lo que el poeta ideólogo quiso creer, necesitaba simplemente un regreso a sus lenguas naturales. En esto también Pasolini abrió el camino a las futuras generaciones escribiendo su primera obra poética en uno de los dialectos más lejanos de la lengua oficial, el friulano. Hoy, las mejores antologías y revistas poéticas de Italia dedican amplio espacio a la poesía dialectal, y es opinión de muchos críticos que en el mundo de las lenguas menores se encuentran los mejores poetas de la actualidad, como Franco Loi o Tonino Guerra.

El último movimiento vanguardista en Italia tomó el nombre de su propia tendencia: *neoavanguardia*, cerrando así el ciclo abierto por el futurismo en el camino de la búsqueda de novedad. Recapitulación extrema de todas las tendencias innovadoras y desacralizantes del siglo, llevó a sus últimas consecuencias el experimentalismo dando fondo a todos los recursos antipoéticos: poesía mecánica, poesía visual, poesía automática. Edoardo Sanguineti (1930) se hizo promotor del movimiento en 1963, y logró realizar prodigios formales de intensa emotividad poética como el que sigue:

Oh, dónde (¿en la playa? ¿dónde?)

oh dónde (¿en la playa? ¿dónde?); (*place-scène, plage-plage*);

¿dónde buscarte,

ahora?

(*avec "les deux Françaises"* por ejemplo); y con angustia ¿también?

y discutir, también acerca del *premier pas* (timidamente, el 10 de
septiembre),

(en Donville); y esperar, así, el otoño;

o con Monsieur Bens

en la alta (y luego,

¡abajo!) alcoba de las muchachas:

(*aux écuries* entre mosquitos gigantescos,

leyendo

a Memmi, conversando con Lapassade, el monstruoso sociólogo);

analizando

a Madame Garache y Madame Toussaint; o en Grainville, ese viernes,
saliendo del casino, y avanzando *sur les remparts*, contra viento

(y todo

sudado, porque se bailaba, también, Pepito); y en soledad, también,

en verdadera

soledad...

pero Mocky, regresando de St. Lô, se arreglaba el pelo

sobre la frente

(tomamos una copa, también, con Alain Borne, de Montélimar Drôme);

(pero no quiso,

en la noche, jugar *aux Ambassadeurs*); luego todos durmieron, dentro
del coche,

en la carretera a Paris, en la alta (y luego, ¡abajo!) noche

(en la alta niebla);

y luego abrazarme a ti (el 19 de septiembre), en el alto sueño

(y luego, ¡abajo!), ¡amor!

Philippe (dijo)

j'ai soif!

cruzando Hébécrévon, Lessay, Portbail, St. Sauveur (bajo la lluvia,
siempre); luego Edith dijo que yo no era amable (porque no escribía

como Pierre,

para ella *quelques poèmes*); (y que no teníamos que partir);

Micheline

nos juzgó muy simples; Edith y Micheline, cuando yo dije

que no la había

engañado (a mi mujer), quisieron creerlo;

(y aquí cae oportuno recordar

aquel:

“si te echara los brazos al cuello etc.”, que vino después;
 luego bailamos
 todos, también
 Micha, en el saloncito; cruzando Cérisy, Canisy, Coutances, Régneville;
 (pero el 12
 de julio el Louvre estaba cerrado, en martes);
 y escribí (sobre una hoja
 de cuadritos):
 “estaba pensando que no puedo mirarte a la cara”; y: “lo siento por ti”;
 y también escribí (mi mujer): “me siento mal”;
 y luego en Gap (H.A.),
 (dos días más tarde), aún aturridos, casi inertes: y pensar (dije);
 que nosotros (casi llorando, dije); (y quería decir, pero casi
 me sofocaba,
 de veras, el llanto; quería decir: con un amor como éste, nosotros):
 un día (nosotros); (y en la plaza hacía estrépito la banda; y la alcoba
 estaba
 en una extraña penumbra);
 (nosotros) tenemos que morir.

Los poetas de hoy, los que han recorrido el camino del tiempo en paralelo con los poetas examinados, como Caproni o Luzi, y los que han nacido a las letras en tiempos intermedios y todavía están por darnos más frutos de su actividad poética, no pueden no tener en sí parte de esta experiencia, no gozar del beneficio de una lucha y de una conquista llevada a cabo por estos grandes a lo largo de todo un siglo. La poesía no deja de sorprendernos, porque el corazón y el intelecto humano nunca agotan sus posibilidades; pero de ahora en adelante, las novedades nacerán de este sustrato, y en cada poeta, como partícipe de sus tiempos y acrisolador de una tradición, podrán reconocerse raíces que se ahondan en el fértil humus de uno o varios de estos ya clásicos innovadores.⁴

⁴ Un agradecimiento especial a José Luis Bernal, alumno y maestro, que me alentó, acompañó y corrigió en este mi primer paso en la traducción de mi lengua materna a una lengua no mía.

Hudson, Cunninghame Graham y Conrad: América Latina, ¿civilización o barbarie?

Nair María ANAYA FERREIRA
Universidad Nacional Autónoma de México

William Henry Hudson y Robert Bontine Cunninghame Graham son dos nombres casi olvidados en la historia literaria inglesa y que sin embargo tienen importancia no sólo por sus logros literarios sino por su cercana relación con otro autor cuyo valor sigue vigente: Joseph Conrad. Tienen además otra característica que los hace especialmente significativos para los lectores latinoamericanos: ambos escribieron sobre la realidad cambiante de nuestro continente en el periodo en el que se intentaba dejar atrás la “barbarie” y entrar de lleno a la civilización, a finales del siglo XIX y principios del XX.

Mi propósito aquí es examinar brevemente la importancia de estos dos autores que lograron interiorizar los conflictos que surgieron de la transformación de las pampas, especialmente en el área que comprende partes de Argentina, Uruguay y Paraguay, y discutir cómo su tratamiento de temas latinoamericanos ejerció una gran influencia en Conrad, de tal forma que se puede decir que éste no habría escrito *Nostromo* si no hubiera conocido a Hudson y Cunninghame Graham.

William Henry Hudson nació en Quilmes, cerca de Buenos Aires, en 1841, descendiente de ingleses. Disfrutó enormemente su infancia y adolescencia en la pampa, aunque nunca se sintió argentino de verdad. Desarrolló un gran interés por la naturaleza y la estudió en detalle, con la esperanza no sólo de contradecir algunas de las afirmaciones de Charles Darwin, sino de convertirse, de hecho, en un naturalista reconocido en Inglaterra. Su salida de Argentina rumbo a Inglaterra en 1874 coincide con el fin del periodo presidencial de Domingo Faustino Sarmiento, quien promovió el desarrollo del país por medio de la expansión del comercio, la construcción de ferrocarriles y el apoyo a la inmigración masiva. Según el primer biógrafo de Hudson, Morley Roberts, éste abandonó Argentina para nunca volver porque no podía soportar la transformación y la destrucción del medio ambiente causados por los insensibles inmigrantes italianos.

Esto nos ayuda a comprender las actitudes de Hudson con respecto a su tierra natal y algunas de las contradicciones que sustentan su escritura. Al rechazar la modernización de Argentina, Hudson buscó revivir y recrear una época dorada, casi primitiva y pastoral, que no hubiera sido afectada y corrompida por la civilización. Sin embargo, esta concepción de un modo de vida simple implicaba también aceptar la idea europea de que los países no europeos son necesariamente "atrasados". Así, si consideramos que sus representaciones de la vida en la pampa resaltan el carácter dramático de un medio ambiente hostil y justifican la existencia de una violencia natural y social, podemos decir también que Hudson aprobaba, al menos en forma parcial, la dicotomía impuesta culturalmente de "civilización" y "barbarie".

El interés de la obra de Hudson reside en esta oposición irreconciliable, un dilema, para él verdadero, que surge de una profunda transformación histórica: la integración del modo de vida rural de Argentina a un modo de producción capitalista. Sin embargo, como Jean Franco apunta en su brillante introducción a la versión española de *The Purple Land*, la primera novela de Hudson, éste no comprendía la variedad de fuerzas detrás de la dominación de los poderes industrializados, fuerzas que, en última instancia, crearon una serie de oposiciones aún vigentes en la actualidad y que definen la cultura de la dependencia: civilización contra barbarie, racionalidad contra fuerzas instintivas oscuras, metrópolis contra periferia.¹ Hudson a menudo revierte las implicaciones de estas relaciones imaginarias, lo que resulta en una crítica mordaz, aunque algo engañosa, de los tiempos modernos. Es en el contexto de esta doble fragmentación del pensamiento de Hudson como se debe intentar una lectura de su narrativa.

Las actitudes que dan forma a la escritura de Hudson pueden dividirse en tres grupos y son indicativas de las tensiones que sostienen su obra. En primer lugar, sus evocaciones del gaucho y de la pampa resaltan las consecuencias destructivas de la industrialización y crean un mundo idealizado que se convierte en un mítico "allá lejos y hace tiempo". En segundo lugar, hay un claro rechazo de las costumbres e instituciones tradicionales británicas, que él ve como el sobrerrefinamiento de la civilización y que, en su forma más maligna, son los agentes destructores de la naturaleza. Finalmente, expresa su rechazo total al modo de vida de los indios en términos de varios conflictos culturales y científicos que a

¹ Vid. Jean FRANCO, "Introducción", en Guillermo Enrique HUDSON, *La tierra purpúrea y Allá lejos y hace tiempo*. Trad. de Idea Vallarino. Caracas, Ayacucho, 1980, pp. XXXIX-XLV.

su vez están formados por la aceptación inconsciente (“subliminal”, la llama Jean Franco) de la dicotomía civilización-primitivismo.

En una de sus obras autobiográficas, *Far Away and Long Ago. A History of my Early Life* (1918), Hudson evoca con nostalgia un modo de vida pastoral que dejó de existir con el influjo masivo de inmigrantes españoles e italianos. En una de sus pocas referencias directas al proceso de modernización, escribe, después de recordar la estancia ahora destruida de don Evaristo Peñalva, un patriarca de las pampas:

I only know that the old place where as a child I first knew him, where his cattle and horses grazed, and the streams where they were watered was alive with herons and spoonbills, black-necked swans, glossy ibises in clouds, and great blue ibises with resounding voices, is now possessed by aliens, who destroy all wild-bird life and grow corn on the land for the markets of Europe.²

Para Hudson, las cualidades idílicas de la naturaleza sugeridas aquí están íntimamente asociadas con su infancia despreocupada y libre. Pero esta idealización no queda ahí, pues él la personifica en la vida misma del gaucho. Así, se identifica con una forma de vida que él mismo consideraba como semibárbara, una forma de vida que, durante los años de vejez y abandono en Inglaterra, se convirtió en una rebelión personal contra las instituciones y la sociedad británicas. Revierte, entonces, las connotaciones del término “civilización” y lo convierte en un sinónimo de artificialidad y restricción. Como Richard Lamb, el narrador de *The Purple Land*, exclama después de un maravilloso encuentro con la mugre, la libertad y la felicidad de la familia de John Carrickfergus, el colonizador escocés que rechazó los “placeres” de la vida civilizada:

O civilisation, with your million conventions, soul-and-body-withering prudishness, vain education for the little ones, going to church in best black clothes, unnatural craving for cleanliness, feverish striving after comforts that bring no comfort to the heart, are you a mistake altogether?³

La trama de esta obra, publicada en 1885 aunque escrita quizás en la

² W. H. HUDSON, *Far Away and Long Ago. A History of my Early Life*. Londres, Denton and Sons, 1923, p. 197.

³ W. H. HUDSON, “The Purple Land, Being the Narrative of one Richard Lamb’s Adventures in the Banda Oriental in South America, As Told by Himself” [1922], en *South American Romances*. Londres, Duckworth, 1930, p. 254.

década anterior, es una especie de novela de formación, *bildungsroman*, en la que se narra la reeducación de Lamb, un inglés que llegó a Argentina de niño, mediante una serie de encuentros personales con una muestra significativa de la sociedad de la pampa: gauchos, colonizadores ingleses, campesinas, damas españolas, revolucionarios. Sin embargo, Hudson revierte los objetivos culturales y sociales del proceso educativo y transforma las actitudes ultrarrefinadas de Lamb en una identificación total con el "primitivismo" de la región. Durante su conversión, su "acriollamiento" en palabras de Jorge Luis Borges, Lamb traza el carácter simple y pastoril de la gente, así como el estado silvestre del paisaje, pero siempre en relación irónica con la carga impuesta por la cultura británica. De visita en una estancia, describe su conversación con los habitantes del lugar:

While I talked to these good people on simple pastoral matters, all the wickedness of Orientals—the throat-cutting war of Whites and Reds, and the unspeakable cruelties of the ten years' siege— were quite forgotten; I wished that I had been born amongst them and was one of them, not a weary, wandering Englishman, overburdened with the arms and armours of civilisation.⁴

La adaptación gradual, por parte de Lamb, a la violencia y la pasión de la pampa, se convierte en una aceptación total de estas características como algo necesario para mantener sin restricciones el estado salvaje de la naturaleza:

I cannot believe that if this country had been conquered and recolonised by England, and all that is crooked in it made straight according to our notions, my intercourse with the people would have had the wild, delightful flavour I have found in it.

And if that distinctive flavour cannot be had along with the material prosperity resulting from Anglo-Saxon energy, I must breathe the wish that this land may never know such prosperity. I do not wish to be murdered; no man does; yet rather than see the ostrich and deer chased beyond the horizon, the flamingo and black-necked swan slain on the blue lakes, and the herdsman sent to twang his romantic guitar in Hades as a preliminary to security of person, I would prefer to go about prepared at any moment to defend my life against the sudden assaults of the assassin.⁵

⁴ *Ibid.*, p. 69.

⁵ *Ibid.*, pp. 333-334.

Este párrafo es un buen ejemplo de las contradicciones que subyacen en la escritura de Hudson. Por un lado, Richard Lamb personifica y da voz al tipo de actitudes que permitieron que la Gran Bretaña estableciera su dominio económico. En realidad, el personaje-narrador nunca toma conciencia del proceso político por medio del cual los países “subdesarrollados” fueron introducidos al mercado internacional por los países “civilizados” y que consistió precisamente en asegurar la dependencia económica de repúblicas independientes pero carentes de estabilidad social. Por otro lado, el interés genuino de Lamb por la permanencia de un estado natural del medio ambiente, aun a costa de las consecuencias sociales que esto implique, va de acuerdo con la perspectiva científica y naturalista de Hudson, que sitúa al hombre como elemento orgánico de la naturaleza.

Este último punto es evidente en su descripción del gaucha, quien emerge en la obra de Hudson como una figura segregada y rebelde, sin las ataduras de las reglas convencionales de la sociedad “civilizada”. En dos obras autobiográficas, *Idle Days in Patagonia* y *Far Away and Long Ago*, así como en *The Purple Land*, el gaucha aparece como personaje periférico, pero con características ambivalentes. En las obras maduras de Hudson, sin embargo, su presentación está mejor lograda, con una percepción social e histórica mucho más definida.

Hudson capta el sentido de fatalidad del gaucha —que, según algunos autores, como el mismo José Hernández en su *Martín Fierro* (1872), es su rasgo inherente— y lo transforma en una expresión trágica del drama de todo ser humano.

En su obra maestra, el cuento “El Ombú”, publicado en 1902, Hudson relaciona las violentas características regresivas de los personajes con la influencia dramática del paisaje, y esta tensión queda simbolizada por la presencia del ombú, un árbol que tiene connotaciones fatalistas en el folklore argentino. La fatalidad que persigue a todo aquel que se sienta a la sombra de este árbol se extiende a la estancia que da nombre al cuento, “El Ombú” y, por asociación, a todo aquel que llega a vivir a ese lugar. De manera más sutil que en *The Purple Land*, Hudson estructura la trama alrededor de importantes sucesos históricos que encarnan, por así decirlo, la dramática transformación social de la Argentina del siglo XIX. De hecho, “El Ombú” puede leerse como una historia del gaucha: primero se ve al gaucha en su plenitud, representado por el patriarca don Santos Ugarte y su productiva estancia. Después vemos al gaucha reclutado a la fuerza para llevar a cabo la guerra de exterminio contra los indios, durante la apertura de fronteras. En tercer lugar, la destrucción de su forma de vida

y su desplazamiento final por el vasto proceso de modernización de la región quedan simbolizados por la demolición de la casa y de la estancia, así como por la locura de la única mujer que sobrevive el proceso.

Como método narrativo Hudson emplea la cordura y honestidad del viejo Nicandro, quien encarna y expresa la sabiduría colectiva de su pueblo. De manera similar a Marlow en *Heart of Darkness* de Conrad, Nicandro es testigo de todos los acontecimientos que narra, pero a diferencia del narrador de Conrad, no intenta ni explicar ni comprender las fuerzas morales y físicas que ocasionan dichos eventos trágicos; simplemente se limita a narrarlos en un registro plano, sin cambios. La fuerza de la estructura narrativa y simbólica del cuento reside en esa presentación en apariencia simple y directa: el uso de la tradición oral —que implicaría el predominio de una sociedad “primitiva”— esconde las tensiones y contradicciones de la búsqueda de la modernidad, que es de hecho lo que nos cuenta Nicandro. No deja de ser irónico que el representante de este proceso “civilizador” —el general Barboza, quien se encarga de reclutar a los hombres de la región para luchar contra los indios en la apertura de la frontera sur— es un hombre irracional y brutal que encarna la regresión a las fuerzas oscuras de la naturaleza.

En la que es quizá la escena más impactante de la obra de Hudson, Barboza, víctima de una rara y debilitante enfermedad, acepta seguir el remedio ritual prescrito por su médico para volver a obtener su legendaria fuerza. Se le ha ordenado que tome un baño de sangre dentro del cuerpo de algún animal vivo:

In due time a very big bull was brought in and fastened to a stake in the middle of the camp. A space, fifty or sixty yards round, was marked out and roped round, and ponchos hung on the rope to form a curtain so that what was being done should not be witnessed by the army. But a great curiosity and anxiety took possession of the entire force, and when the bull was thrown down and his agonising bellowings were heard, from all sides officers and men began to move toward the fatal spot. It had been noised about that the cure would be almost instantaneous, and many were prepared to greet the reappearance of the General with a loud cheer.

Then very suddenly, almost before the bellowings had ceased, shrieks were heard from the enclosure, and in a moment [...] out rushed the General, stark naked, reddened with that bath of warm blood he had been in, a sword which he had hastily snatched up in his hand. Leaping over the barrier, he stood still for an instant, then catching sight of the great mass of men before him he flew at them,

yelling and whirling his sword round so that it looked like a shining wheel in the sun. The men seeing that he was raving mad fled before him, and for a space of a hundred yards or more he pursued them; then that superhuman energy was ended, the sword flew from his hand, he staggered, and fell prostrate on the earth. For some minutes no one ventured to approach him, but he never stirred, and at length, when examined, was found to be dead.⁶

Esta escena con tintes apocalípticos es un apto comentario para la irracionalidad del proceso de modernización, que Hudson ve como una fuerza negativa que arrasa con la simplicidad pastoral de la pampa. El final del cuento constituye una negativa total de la felicidad: los personajes mueren o enloquecen, víctimas de la ruptura del equilibrio entre hombre y naturaleza. Sólo el viejo Nicandro sobrevive para contar la trágica historia de una comunidad que se extingue; su autoridad se basa, como dice Walter Benjamin, en la muerte misma y, uno podría agregar, en la fuerza de la memoria.

Si tanto la vida como la obra de Hudson representan el dilema interno de América Latina, la vida y la obra de Robert Bontine Cunninghame Graham corresponden a ciertas actitudes expansionistas típicas del imperialismo. Cunninghame Graham era un aristócrata escocés, con ascendencia española. Nació en Londres en 1852 y desde muy joven viajó a América Latina con la intención de llevar a cabo una variedad de empresas comerciales que, por una razón u otra, fracasaron. De hecho, sus actividades podrían haber salido de cualquier novela inglesa de aventuras del siglo XIX. Sin embargo, a diferencia de la figura popular del aventurero, Cunninghame Graham se identificó desde un principio con los gauchos y no con los colonizadores europeos, de modo que, si bien es cierto que sus motivos iniciales fueron financieros, también lo es que con el tiempo demostró un interés genuino por la suerte que habría de correr este grupo humano.

En sus escritos latinoamericanos, al igual que Hudson, Cunninghame Graham evoca un paraíso perdido donde el hombre y la naturaleza viven reconciliados en una unidad orgánica y dinámica. Sin embargo, este paraíso no es pacífico. Todo lo contrario: es necesario aceptar la violencia y la pasión para mantener el estado salvaje de la naturaleza. Es decir, Cunninghame Graham reconoce la violencia pero no la censura, pues la ve como la característica intrínseca de una forma de vida más

⁶ W. H. HUDSON, "El Ombú", *ibid.*, pp. 49-50.

“natural”, espontánea y, en última instancia, más honesta que la del hombre “civilizado”.

Cunninghame Graham escribe principalmente ensayos y bosquejos, formas flexibles que le permiten combinar las reminiscencias de su vida con los gauchos con especulaciones intelectuales sobre cuestiones más amplias como la naturaleza de la civilización. Emplea, entonces, a la cultura suramericana como un valor positivo con el cual medir la degradación de los europeos. Inevitablemente, sin embargo, los términos de la comparación están dados por un punto de vista europeo, de manera que, en última instancia, y a pesar de su simpatía por los “nativos”, la dicotomía entre “civilización” y “barbarie” persiste. Esto se hace patente en su presentación del gaucho, quien aparece como medio civilizado y medio salvaje. En “A Vanishing Race” (1896) el gaucho es:

Civilised enough to have (sometimes) a picture of a saint in his house, to cross himself if he hears a sudden noise at night, still savage enough to know by the foot-print if the horse that passed an hour ago was mounted or running loose. A strange compound of Indian and Spaniard, of ferocity and childishness, a link between ourselves and the past.⁷

Es interesante que los rasgos que Graham ve, irónicamente, como “civilizados” contribuyen más bien a las supersticiones del gaucho que a su forma de vida, que depende de sus características “primitivas”. No obstante, en general, Cunninghame Graham no considera a los gauchos como un pueblo atrapado entre dos culturas, sino como un pueblo peculiar y original que ha creado una tradición cultural propia y que por lo mismo no cabe dentro de la “civilización”. La mayoría de los escritos de Cunninghame Graham incorporan las costumbres y tradiciones de los gauchos, así como su cercana relación con la naturaleza; pero lo que les da unidad temática a los bosquejos es un sentido de fatalidad que se percibe en cada descripción de la vida de los gauchos.

El análisis de la religión de los gauchos y de las actitudes de éstos hacia la vida y la muerte le permite a Cunninghame Graham expresar en forma irónica y sutil sus puntos de vista sobre asuntos filosóficos más amplios. En “Un angelito” (1899) examina la influencia del cristianismo —y por tanto de la herencia española— sobre la vida de los gauchos y sobre el uso que éstos hacen de estas tradiciones “externas”. Un día decide visitar a un conocido suyo, Eustaquio Medina, y encuentra la casa

⁷ R. B. CUNNINGHAME GRAHAM, “A Vanishing Race”, en *Father Archangel of Scotland and Other Essays*. Londres, Adam and Charles Black, 1896, pp. 166-167.

llena de gente, en una época en la que todos debían estar tomando precauciones por los ataques indios. Resulta que el pequeño hijo de Eustaquio acaba de morir y los visitantes vienen a compartir un baile —presidido por el cuerpo del niño, convertido ahora en “angelito”— para celebrar su travesía al cielo. Para Cunnighame Graham, las creencias de Eustaquio resumen la filosofía práctica y realista del gaucho:

The flesh, the devil, and the world were not the things against which Eustaquio thought a true believer should prepare —at least I think so— for, if he ever thought about such matters, he judged most likely it was the business of his priest to shield him from the devil; the world in the Pampas is not too distracting to the mind, and for the flesh he made no struggle, thinking that that which God had made must of necessity be good for man.

El desprecio que los gauchos supuestamente sienten por la muerte se manifiesta en la aparente indiferencia de Eustaquio ante su hijo muerto:

The conscious pride of being, as it were, in direct touch with heaven itself had caused him to forget his grief for his son's death. No people upon earth can be more absolutely material than the Gauchos of the Pampa, yet one is just as safe amongst them, even in a bargain, as amongst those who analyse their motives and find a spiritual explanation for the basest of their deeds.

Amusements, except ostrich-hunting, cattle-marking, with racing, and others of a nature in which it is not easy for women to participate, are scarce. When a child dies it is a signal for a dance to celebrate its entrance into bliss.

En caso de que sus opiniones parezcan sacrílegas a los lectores, Cunnighame Graham observa de inmediato, y con gran ironía, cómo los refinamientos de la civilización han borrado los rasgos más espirituales (y primitivos) de la religión:

If the Christian faith was really held by anybody in its entirety, this custom would not be solely to be observed amongst the Gauchos. As it is, humanity in almost every other country rises superior even to faith, that first infirmity of uninstructed minds.

Así, el angelito, “dressed in his best clothes, sat in a chair upon a table, greenish in colour, and with his hand and feet hanging down limply

— horrible, but at the same time fascinating”, mientras que los varones tocaban la guitarra y las jóvenes parejas bailaban.

Como muchas otras tradiciones gauchas, sin embargo, esta costumbre se ha ido degradando debido a la llegada del “progreso”. Aquí hay un cambio de tono narrativo y se siente ahora la voz más “europea” de Graham:

Why the presence of a child's body, even if its soul is with the blessed, should set on folk to dance passes my comprehension. Yet so it is, and a commercial element has crept into the scheme.

At the country stores, called “pulperias” in Buenos Ayres, sometimes the owner will beg or buy the body of a child just dead to use it as an “angelito” to attract the country people to a revel at his store...

From where the custom came, whether from Europe or from the Indians [...] that I cannot tell: one thing I know, that, in the Pampa of Buenos Ayres, it and all other customs of a like kind are doomed to disappear.³

A pesar de su simpatía característica por los gauchos, Cunninghame Graham también percibe sus limitaciones, a las que considera como resultado de la corrupción de su herencia hispana. Sus irónicas opiniones sobre lo absurdo de algunas de las interpretaciones que los gauchos hacen de los dogmas cristianos, como se ve en “Un angelito”, se hacen más patentes cuando compara al gaucho con el indio aborigen de la pampa. En “The Gualichú Tree” (1902), por ejemplo, Cunninghame Graham explora las creencias de los dos grupos en relación con la forma como reaccionan ante un árbol solitario en la planicie, al que le atribuyen poderes sobrenaturales, y al que han convertido en un altar al espíritu del mal, Gualichú.

Para los gauchos, el árbol de Gualichú demuestra cuán idólatras son los indios, y Cunninghame Graham con astucia parte de aquí para desarrollar sus puntos de vista sobre la intolerancia religiosa del ser humano. Los gauchos, dice:

[...] being Christian by the grace of God, and by the virtue of some drops of Spanish blood, spoke of the Indians as idolators. The Indians had no idols, and the Gauchos now and then a picture of a saint hung

³ R. B. CUNNINGHAME GRAHAM, “Un angelito”, en *The Ipané*. Londres, T. Fisher Unwin, 1899, pp. 59-65.

on the walls of their low reed-thatched huts, to which a mare's hide used to serve as door. So of the two, the Gauchos really were greater idolators than their wild cousins, whom they thus condemned, as Catholics and Protestants condemn each other, secure in the possession of their church and book, and both convinced the other must be damned.

So all the Gauchos firmly held the Indians thought the Tree a God, not knowing that they worshipped two great spirits, one ruling over good, and the more powerful over evil, as is natural to all those who manufacture creeds [...]

Of all the mountains which faith can, but hitherto has not attempted, to remove, the monstrous cordillera of misconception of other men's beliefs is still the highest upon earth. So, to the Gauchos, and the runagates (forged absolutely on their own anvils), who used to constitute the civilising scum which floats before the flood of progress in the waste spaces of the world, the Gualichú Tree was held an object half of terror, half of veneration, not to be lightly spoken of [...]

Among the Indians, and in the estimation of all those who knew them well, the tree was but an altar on which they placed their free-will offerings of things which, useless to themselves, might, taking into account the difference of his nature from their own, find acceptance, and be treasured by a God.

So fluttering in the breeze it stood, a sort of everlasting Christmas tree, decked out with broken bridles, stirrups, old tin cans, pieces of worn out ponchos, bolas, lance-heads, and skins of animals, by worshippers to whom the name of Christian meant robber, murderer, and intruder on their lands.⁹

Por otro lado, sin embargo, Cunninghame Graham también ve a los indígenas como víctimas del proceso de modernización. Respeta sus creencias como genuinas y no las presenta sólo como expresión de la bajeza de la naturaleza indígena (como hacen otros autores ingleses que escriben sobre América Latina) en la escala humana. No obstante, en la mayoría de los bosquejos aún se ve a los indios como salvajes, por lo que su presentación no es tan consistente como la de los gauchos. A pesar de que, de hecho, los indios tienen una existencia muy parecida a la de los gauchos, se les ve como más primitivos y crueles, como la constante fuente de terror que puede caer en cualquier momento sobre los asentamientos de gauchos y colonizadores. Hay un paralelismo notable entre

⁹ R. B. CUNNINGHAME GRAHAM, "The Gualichú Tree", en *Success*. Londres, Duckworth, pp. 11-13.

la imagen cultural de los indios de las pampas y la de los indios norteamericanos; la representación de Cunninghame Graham se puede tomar como indicativa de la atmósfera de su tiempo.

A pesar de que Cunninghame Graham muestra una gran penetración sobre las consecuencias históricas y culturales del imperialismo, aun así encuentro difícil reconciliar la sensación de aventura que Cunninghame Graham expresa con respecto a la expansión de las fronteras, y que predomina en toda su vida, con su aparente interés por la extinción gradual de los indios argentinos. En ocasiones, parece que este interés es más una identificación romántica con un grupo social en vías de extinción. Esto es evidente en el cambio de tono que se percibe en sus bosquejos cuando describe las acciones y costumbres de los indios: las descripciones varían de una presentación alejada e indiferente de ciertas tradiciones que Cunninghame Graham considera como brutales y salvajes, a un respeto intelectual por sus creencias —que usa para ilustrar su escepticismo sobre ciertas nociones europeas—, y finalmente a una evocación nostálgica de su existencia destinada ya a la extinción.

Además de los pequeños ensayos y bosquejos, que suman casi medio centenar (escritos entre 1896 y 1936), Cunninghame Graham también escribió varias historias sobre América Latina: *A Vanished Arcadia being some Account of the Jesuits in Paraguay 1607 to 1767* (1901), *Hernando de Soto* (1903), *Cartagena and the Banks of Simi* (1920), *The Horses of the Conquest* (1930) y *Portrait of a Dictator* (1933). Joseph Conrad conocía y admiraba varias de las obras de Cunninghame Graham, así como las de Hudson, y quedó particularmente impresionado con la serie de recuentos históricos de la conquista de México, Centro y Suramérica que publicó Graham. Poco antes de escribir *Nostramo* (1904) y durante su creación, Conrad leyó *A Vanished Arcadia* y *Hernando de Soto*, de la que hizo comentarios extáticos: "It's the most amazing natural thing I've ever read; it gives me a furious desire to learn Spanish and bury myself in the pages of the incomparable Garcilasso —if only to forget all about our modern Conquistadores", le escribió a Cunninghame Graham en diciembre de 1903.

El último comentario nos dice mucho de la afinidad personal e intelectual que existía entre Conrad y Cunninghame Graham. Conrad no sólo se sentía atraído por el temperamento irónico del escocés y por su profunda convicción de la inevitabilidad del destino humano, sino que ambos compartían un interés intenso y mordaz sobre los absurdos morales y visuales que surgían de la yuxtaposición de las culturas, de lo "civilizado" con lo "primitivo". Además, al describir y evaluar las

hazañas de los españoles, como lo hizo en *Hernando de Soto*, Cunninghame Graham también consideró los valores y las consecuencias morales del imperialismo, la naturaleza de la civilización y la validez de la idea de progreso. Compara a menudo las proezas de los conquistadores con las de los imperialistas de su tiempo: vistos por su mejor lado, su sinceridad religiosa y la intrepidez de sus acciones los hacen superiores a sus contrapartes modernos; por el peor, su crueldad brutal los hace predecesores de las injusticias del imperialismo. No obstante, por lo general Cunninghame Graham reviste los acontecimientos de la Conquista con un velo de aventura y romance que en última instancia condona e incluso justifica las acciones de los españoles:

That which the Spaniards did in the green tree three hundred years ago in Mexico and in Peru, removed as they were beyond restraint, and with no check but the self-sacrificing efforts of the great Las Casas and a few monks, all Europe does to-day in the dry tree of modern Christianity and in full view of an indifferent world. But few protest, and their weak voices soon are swallowed up by the full chorus of self-approbation which accompanies our deeds.

But while the Conquest of America was stained with blood, so deeply that each ounce of gold brought from the Indies must have turned red in all its particles, there yet remains a charm about the whole impossible adventure which places it in the first rank of the romantic episodes that a dull world has seen.

The conquerors themselves, although in fact they were but filibusters, displayed such gallantry and perseverance, even in their worst actions, that one's reluctant admiration goes out to them as men, and one forgets the pity of it all.¹⁰

En *Nostromo*, Joseph Conrad emplea una técnica similar: por medio de la yuxtaposición de diversas etapas históricas de Costaguana socava irónicamente los eventos y los personajes de la novela. Una imagen recurrente es la de la herencia hispana de Costaguana, que aparece como una fuerza positiva que contrarresta los ataques del imperialismo moderno. En la descripción de la visita de Sir John a Sulaco, por ejemplo, la historia de la ciudad se emplea para satirizar las actitudes cerradas e intolerantes del presidente del ferrocarril. Sir John descarta en pose chocarrera la importancia histórica de Sulaco como la más elevada corte

¹⁰ R. B. CUNNINGHAME GRAHAM, *Hernando de Soto. Together with an Account of One of his Captains, Gonçalo Silvestre*. Londres, Heinemann, 1903, pp. x-xi.

eclesiástica en el pasado; para él, la ciudad es sólo un lugar recóndito y aislado. Le dice a Mrs. Gould (a quien podemos considerar como la voz de la cordura en la narrativa):

We can't give you your ecclesiastical court back again; but you shall have more steamers, a railway, a telegraph-cable —a future in the great world which is worth infinitely more than any amount of ecclesiastical past. You shall be brought in touch with something greater than two viceroyalties. But I had no notion that a place on a sea-coast could remain so isolated from the world. If it had been a thousand miles inland now —most remarkable! Has anything ever happened here for a hundred years before today?¹¹

Sin embargo, Conrad no idealiza el periodo colonial y muestra el trato cruel y despiadado de la explotación de la mina de San Tomé, en la época en la que se trabajaba

[...] mostly by means of lashes on the backs of slaves, its yield had been paid for in its own weight of human bones. Whole tribes of Indians had perished in the exploitation; and then the mine was abandoned, since with this primitive method it had ceased to make a profitable return, no matter how many corpses were thrown into its maw.¹²

Así, en toda la novela, Conrad entreteje varios elementos de la historia y la sociedad de América Latina para presentar un retrato irónico de los dilemas morales que surgen del proceso corruptor del imperialismo. Un buen ejemplo es la caracterización de don José Avellanos —el otoñal político que es representante máximo del partido de los *blancos*, la oligarquía criolla de Sulaco— y su sueño de alcanzar “peace, prosperity and [...] an honourable place in the comity of civilized nations”.¹³ “Paz, prosperidad y un lugar honorable en la corte de las naciones civilizadas” —e, implícitamente, la obra maestra de don José Avellanos, *Fifty Years of Misrule*— se convierte en un leitmotiv con fuertes reminiscencias de *Civilización y barbarie* (1845) de Domingo Faustino Sarmiento. Como bien sabemos, Sarmiento, presidente de Argentina de 1868 a 1874, atacó a la bárbara tiranía de Facundo Quiroga, el hombre fuerte de la pampa cuyo gobierno intransigente y divisivo abrió el camino para el ascenso

¹¹ Joseph CONRAD, *Nostromo* (1904). Harmondsworth, Penguin, 1982, p. 42.

¹² *Ibid.*, p. 55.

¹³ *Ibid.*, p. 125.

al poder del dictador Rosas. Sarmiento veía a esta forma de gobierno, y a la sociedad a la que regía —gauchos e indios—, como epítomes de la fuerza primitiva que necesitaba ser erradicada para lograr paz, prosperidad y civilización.

De manera similar, don José Avellanos piensa que el “militarismo es el enemigo”, e intenta crear las condiciones apropiadas —aliando su partido a poderes extranjeros— para establecer los ideales “civilizadores” y “progresivos” que caracterizaron el periodo de la presidencia de Sarmiento mismo. A pesar de que para Avellanos el establecimiento de un régimen dominado por los *blancos* encarnaría la perfección de la integridad moral, la acción de la novela nos muestra una faceta mucho menos atractiva de su idealismo. La ironía, al igual que en la obra de Hudson y Cunninghame Graham, no se puede perder: la lucha de Avellanos por hacer valer el programa federalista de los *blancos* sobre el movimiento centralista de Guzmán Bento —el tirano a la Rosas que incluso lo ha torturado y mantenido en prisión— da lugar a una forma similar de gobierno. Y lo que es peor, su adaptabilidad no sólo conlleva una dependencia total del extranjero, sino también, de ser necesario, el sacrificio de las masas por los “ideales” *blancos*, como se ve en su sentimiento de satisfacción al comprobar la potencia de los rifles contrabandeados para su causa.

Las conclusiones pesimistas de Conrad sobre la futilidad de las revoluciones son patentes al final de *Nostromo*, donde los “intereses materiales” (el otro leitmotiv que da forma a la obra) dominan el nuevo orden social de Costaguana, sin ninguna consideración por la justicia y la equidad sociales. *Nostromo* es, entonces, un apto comentario sobre la problemática desarrollada por los amigos de Conrad, Hudson y Cunninghame Graham, de tal manera que la novela del polaco se constituye en una especie de apéndice de la narrativa fatalista y con tintes apocalípticos de Hudson y Cunninghame Graham.

Cuando terminó de escribir los cuentos incluidos en el volumen de *Typhoon*, Conrad comentó que parecía no tener ya de qué escribir. El que haya dejado sus locaciones africanas y de los mares del sur y que haya decidido tomar a América Latina como escenario narrativo sugiere que él mismo reconoció la necesidad de explorar “nuevos” mundos que le permitieran acomodar sus opiniones políticas. La situación de América Latina le ofreció una estructura política y social adecuada, pero el contacto personal con Hudson y Cunninghame Graham fue definitivo para enfocar la realidad del continente desde una perspectiva “periférica”, con cierto grado de interiorización y compromiso (algo pocas veces

logrado por los escritores ingleses inscritos en la tradición latinoamericana). Un análisis de las relaciones intertextuales de las obras de estos autores nos permitiría estudiar a fondo cómo se manifiestan los temas y problemas latinoamericanos en la cultura literaria inglesa de principios de siglo. Por ahora, que este artículo sirva como breve introducción.

Lecturas ideológicas de la realidad: Proust y la Primera Guerra Mundial

Luz Aurora PIMENTEL

Universidad Nacional Autónoma de México

Incluso aquellos que fueron favorables a mi percepción de las verdades que quería luego grabar en el templo, me felicitaron por haberlas descubierto al “microscopio”, cuando, por el contrario, me había servido de un telescopio para advertir cosas muy pequeñas, en efecto, pero únicamente porque estaban situadas a una gran distancia y cada una era un mundo. Allí donde buscaba las grandes leyes me llamaban investigador de pormenores.

Marcel Proust, *El tiempo recobrado*.

La relación que todo texto narrativo establece con la realidad está siempre fuertemente ideologizada. Desde la perspectiva de la relación entre historia y ficción, el mundo ficcional acepta o rechaza nexos con las series históricas del extratexto. Es bien sabido que en ciertas novelas el universo ficcional puede entroncar directa o indirectamente con el extratexto de la historia, y, por el bies de un discurso narrativo que los amalgama e identifica, operar una interpenetración entre ficción y realidad. Si bien la dimensión de “realidad” de los eventos y actores de la historia queda sometida a un proceso de ficcionalización, paralelamente, la “autoridad” ideológica que viene de un extratexto tan valorizado como lo es el de la historia le confiere al texto narrativo una ilusión de realidad que no es sino producto de una forma discursiva idéntica —la narrativa— que representa sin distinguirlas a ambas dimensiones. Es por ello que la relación entre historia y ficción es siempre sumamente problemática. Ahora bien, desde la perspectiva de la relación entre ideología y ficción, ésta puede ser propuesta como una suerte de diálogo entre un texto ficcional y un mundo “real” que ya está ideológicamente articulado y reticulado: el texto, de manera directa o indirecta, confronta y/o in-corpora el o los sistemas ideológicos del mundo extratextual. Claro está que habremos de entender un sistema ideológico, en sentido lato, como un conjunto organizado de ideas de orden político, religioso,

psicológico, estético e incluso científico, que configura una visión del mundo, al que le da un cierto sentido. Es en torno a este complejo relacional, en el que se articulan texto narrativo, ideología e historia, que he de elaborar las siguientes reflexiones.

En primer término creo que es importante subrayar que todo texto narrativo está ideológicamente orientado, desde la llamada novela de tesis hasta la de aventuras, aquella que en apariencia es de “puro entretenimiento”. Ciertamente es que la novela de tesis dialoga abiertamente con algún sistema ideológico, con propósitos legitimadores o contestatarios, declarando así su postura en el debate. La novela de entretenimiento, en cambio, niega toda relación con las ideas; sin embargo asume, aun sin saberlo, una postura ideológica definida y definible; pues, como diría Philippe Hamon, la ausencia es ideología y la señala como tal.¹ Lo que varía, entonces, es la forma y el grado de presencia de aquellas ideas propuestas como la norma a legitimar o a debatir. Así, en palabras de Hamon, “la ideología y su trabajo de filtración pueden ser aprehendidos en la desviación que existe entre un modelo construido, que hace las veces de norma, y un hecho dado”.² Esa norma existe, en el mundo extratextual, como un conjunto de leyes inscrito en un sistema ideológico dado; en novelas como las de tesis el modelo se incorpora de manera global y explícita al universo ficcional, con objeto de discutirlo. Es por ello que, como afirma Suleiman, “la novela de tesis es una novela ‘realista’ —es decir, fundada en una estética de lo verosímil y de la representación— que se propone al lector principalmente como texto portador de una enseñanza tendiente a demostrar la verdad de una doctrina política, filosófica, científica o religiosa”.³

Ahora bien, si la ideología en un texto es discernible a partir de la desviación entre un hecho dado y una norma, esta desviación se da en el interior de uno o varios sistemas evaluativos propuestos por el propio texto:⁴ un hecho puede ser valorado desde la perspectiva de su adecua-

¹ Cf. Philippe HAMON, *Texte et idéologie*. Paris, P.U.F., 1984, p.11.

² “L'idéologie et son travail de filtrage se laissent donc appréhender dans l'écart qui existe entre un modèle construit, faisant office de norme, et un 'donné'”. (*Ibid.*, p. 14.) A menos que se indique otra cosa, la traducción al español es mía.

³ “Je définis comme roman à thèse un roman ‘réaliste’ (fondé sur une esthétique du vraisemblable et de la représentation) qui se signale au lecteur principalement comme porteur d'un enseignement, tendant à démontrer la vérité d'une doctrine politique, philosophique, scientifique ou religieuse”. (Susan SULEIMAN, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*. Paris, P. U. F., 1983, p. 14.)

⁴ Cf. P. HAMON, *op. cit.*, pp. 21 y ss.

ción o inadecuación a normas lingüísticas, éticas o estéticas, por nombrar sólo algunas. Los puntos de convergencia ideológica de un texto resaltan por el grado de saturación del discurso argumentativo, o bien, como diría Hamon, “por la inflación, en el léxico mismo del texto, del vocabulario de la modalización (creer, querer, poder, saber, deber) [...] dondequiera que haya ‘interés’ por parte de un sujeto implicado en una relación mediatizada con el mundo, allí habrá una norma implícitamente convocada”.⁵

Abordemos ahora el problema desde la perspectiva de la enunciación. La instancia evaluadora puede ubicarse en los personajes, en el narrador o en ambos. En la novela de tesis, novela de autoridad y por ende autoritaria, la instancia evaluadora tiende a ser monológica; incluso si los personajes pudiesen estar movidos por otros “intereses” y desde ahí evaluar los hechos de otra manera, su “desviación” es siempre corregida, sus errores denunciados como tales; el proceso evaluativo reducido a uno solo, aun cuando el origen de su enunciación sea múltiple (el personaje en su valoración reforzaría la ideología propuesta por el narrador). En novelas de mayor complejidad, la tendencia es a una polifonía normativa,⁶ que puede ser construida ya sea de manera dialógica, permitiendo la coexistencia de instancias evaluadoras en conflicto, o bien a partir de una suerte de “montajes evaluativos” que resultan en una “sobredeterminación y sincretismo normativos (una evaluación en un plano de mediación es al mismo tiempo evaluación en otro plano de mediación)”.⁷

En busca del tiempo perdido es una extraordinaria obra de polifonía ideológica, debido a la intrincada red de relaciones que Proust teje entre ficción, historia e ideología. En efecto, el ciclo ininterrumpido de siete novelas que conforma la totalidad de la *Recherche* es, entre tantas otras cosas, una gran novela de ideas; de hecho, ocupan estas últimas un lugar tan preponderante en la construcción del mundo narrado que acaba por perturbarse el horizonte de expectativa genérica del lector. A veces es difícil decidir si estamos frente a una novela con infinitas digresiones de

⁵ Más aún, habrá de entenderse el “interés” en los dos sentidos del término: “como deseo orientado hacia un objeto dotado de valor atractivo o repulsivo, y como beneficio cuantificable”. [“Partout où il y a ‘intérêt’ d’un sujet impliqué dans une relation médiatisée au monde, aux deux sens du mot ‘intérêt’ (désir orienté vers un objet doté de valeur attractive ou répulsive; profit quantifiable, bénéfice)”.] (*Ibid.*, p. 38.)

⁶ *Ibid.*, pp. 33 y ss.

⁷ “Surdétermination et syncrétisme normatif (une évaluation sur un plan de médiation est en même temps évaluation sur un autre plan de médiation)”. (*Ibid.*, p.32.)

tipo ensayístico, o si se trata de un vastísimo ensayo que incluye ilustraciones de orden narrativo. Lo cierto es que en Proust todo lo narrado es sometido a procesos evaluativos provenientes de diversas instancias: cada uno de los personajes juzga el mundo desde su punto de vista —o lo que cree ser su punto de vista, que a veces no es otra cosa sino reflejo del discurso del Otro, individual o colectivo. Por su parte, el narrador constantemente somete los eventos que narra a una multitud de procesos de (re)interpretación y (re)valoración.

Incluso el narrador como instancia evaluadora se divide en muchos: por una parte, ubicados en los dos polos de la temporalidad narrativa, el “yo” narrado y el “yo” que narra interpretan el mundo desde posiciones cognitivo-temporales y modelos normativos muy distintos; por otra, el mismo “yo” narrado, conforme pasa el tiempo, va modificando su mirada evaluadora sobre el mundo. Más aún, los procesos de evaluación y revaloración operan también en otros aspectos del universo ficcional, más allá de los personajes y del narrador como instancias evaluadoras explícitas: el solo devenir del tiempo se convierte en una instancia que autoriza o desautoriza la o las interpretaciones que de un hecho se han ofrecido en distintos momentos de ese devenir. Se observa entonces, en esta novela, ese fenómeno de polifonía normativa que permite una circulación de ideas, un cierto relativismo ideológico, por así llamarlo. Es por ello que a pesar del lugar tan prominente que ocupan en su discurso la discusión y la argumentación de ideas, la obra proustiana está muy lejos del autoritarismo monolítico de una novela de tesis.

En la obra de Marcel Proust la relación entre el universo ficcional y el extratexto de la realidad histórica, con los sistemas ideológicos que la conforman, no es directa; no hay un intento por re-presentar los eventos históricos como una realidad ya hecha y valorada; la serie histórica sólo se presupone como un subtexto al que el texto confronta con sus propios procesos evaluativos. Ahora bien, esos procesos con frecuencia aparecen como formas de representación, oblicuas e intersubjetivas, de la realidad histórica; representaciones ideológicamente orientadas puesto que tienen como objeto una apropiación de esa realidad. Así, el mundo narrado —por la poética antirrealista que Proust sustenta— se constituye en un medio no transparente que refracta y fragmenta la realidad histórica.

Por ejemplo, la Primera Guerra Mundial —como en su momento el “*Affaire Dreyfus*”— entra en el universo de la *Recherche* refractada a través de la conciencia individual y colectiva que recibe, interpreta y juzga los eventos ocurridos. El o los sistemas ideológicos que median los procesos de evaluación se presentan como una red compleja que a su vez

ya está mediada por el discurso del Otro: noticias y editoriales leídos en los periódicos, opiniones “informadas” de diplomáticos, ministros y otras fuentes individuales o colectivas del poder político y social: la mediación de la mediación se convierte en la norma —problematizada al mediatizarla— a partir de la cual se valoran los hechos.

En la segunda parte de *El tiempo recobrado*, Proust nos da esta visión refractada y fragmentaria de la guerra, a partir de 1916. Nos presenta una situación narrativa en la que ostensiblemente se marca un distanciamiento entre el narrador y la sociedad que él observa. Marcel, quien por años ha estado confinado, por su enfermedad, a un sanatorio (“*maison de santé*”), regresa a París en 1916 para encontrarse con una sociedad inmersa en el chismorreo de la guerra. La posición del narrador queda propuesta así como la de un receptor-testigo y no la de un actor involucrado en la acción “bélico-social”. Mas su no involucramiento es doble, aunque proceda de la misma causa: por su enfermedad no participa en el campo de batalla, pero tampoco en el simulacro de guerra que el discurso social ha construido en París. Las consecuencias de esta doble ausencia son interesantes: ausente del campo de batalla, Marcel narrador distorsionará, al idealizarlo, la experiencia del soldado; y aunque ahora actúa como testigo, al haber estado ausente tanto tiempo del campo de batalla discursivo en París, su acción reflectora y reflexiva constituirá una denuncia del simulacro social de la guerra.

Al llegar a la ciudad, Marcel se nos presenta como un sujeto vacío de información al que mueve sólo el deseo “d’entendre parler de la seule chose qui m’intéressait alors, la guerre”.⁸ En tanto que receptor-testigo del discurso del Otro, el narrador se constituye a sí mismo como un reflector discursivo que va yuxtaponiendo opiniones, juicios, citas, hasta construir una especie de “fresco discursivo” que dibuja el clima ideológico de la época: 1916. Es el año de las batallas de Verdún y de la Somme, mas apenas si hay alguna referencia indirecta a estos hechos; no se les reconstruye narrativa ni argumentativamente; estos cruciales eventos —cruciales sin embargo, desde una perspectiva histórica y por tanto no contemporánea a la sociedad que los vive— quedan implicados sólo en el efecto que tienen en la conciencia de los individuos y de la

⁸ Marcel PROUST, *A la recherche du temps perdu*. Paris, Gallimard, NRF, 1954 (Bibliothèque de la Pléiade). vol. III, p. 722. En citas subsiguientes daré el número de página entre paréntesis. La versión al español que se ofrecerá en las notas es la de Fernando Gutiérrez: *El tiempo recobrado*, en *En busca del tiempo perdido*, vol. II. Barcelona, Plaza & Janés, 1975. “[...] sintiendo el deseo de oír hablar de la única cosa que me interesaba entonces, la guerra [...]” (vol. II, p. 1278).

sociedad urbana que no está directamente involucrada. La sola ausencia de estos nombres es un “yo acuso” a la inconsciencia de esa sociedad. 1916 queda violentado en su significación, separado de la experiencia personal, al refractarse a través de la conciencia social que reconstruye los hechos a imagen y semejanza de su mezquina visión de mundo.

En efecto, la guerra, como realidad histórica, y su interpretación como realidad social, obliga a una recomposición de las piezas del caleidoscopio social representado por el universo ficcional. En el complejo entramado de relaciones de poder, social y político, Mme. Verdurin y Mme. Bontemps quedan situadas en una posición privilegiada: sus salones se convierten en centros de información “autorizada” a los que acude en tropel toda la alta aristocracia francesa que antes las había desdeñado. Sí, 1916 es el año de la batalla de Verdún y de la Somme; doscientos cincuenta mil muertos para ganar cuatro kilómetros en la región de Champagne. Mas en París la aristocracia y la gran burguesía siguen recibiendo en sus salones; todos buscan “un plaisir mondain composé de telle manière que sa dégustation assouvît les curiosités politiques et rassasiât le besoin de commenter entre soi les incidents lus dans les journaux” (vol. III, p. 730).⁹

Mme. Verdurin, como tantos otros, discurre sobre la guerra pero vive en el lujo de siempre. Gracias a una serie de manipulaciones, aduciendo razones médicas —sus eternas jaquecas— ha logrado romper el estricto control de víveres para poder seguir desayunando *croissants*:

Elle reprit son premier croissant le matin où les journaux narraient le naufrage du Lusitania. [...] “Quelle horreur! Cela dépasse en horreur les plus affreuses tragédies”. Mais la mort de tous ces noyés ne devait lui apparaître que réduite au milliardième, car tout en faisant, la bouche pleine, ces réflexions désolées, l’air qui surnageait sur sa figure, amené là probablement par la saveur du croissant, si précieux contre la migraine, était plutôt celui d’une douce satisfaction (vol. III, p. 773).¹⁰

⁹ “[...] un plaisir mundano compuesto de tal manera que al saborearlo calmase las curiosidades políticas y saciase la necesidad de comentar entre sí los incidentes leídos en los periódicos” (vol. II, pp. 1285-1286).

¹⁰ “Tomó su primera medialuna la mañana en que los periódicos hablaron del naufragio del Lusitania [...] ‘¡Qué horror! Esto supera en horror a las más terribles tragedias’. Pero la muerte de todos aquellos ahogados debió parecerle reducida a una milésima parte, porque al mismo tiempo que, con la boca llena, hacía estas reflexiones desoladas, el aire que rodeaba su semblante, atraído a él probablemente por el sabor de la medialuna, tan preciosa contra la jaqueca, era más bien el de una dulce satisfacción” (vol. II, p. 1327).

Entre el discurso verbal y el gestual del personaje se abre un abismo ideológico que la sola forma de presentación narrativa señala y denuncia. Y es que, como afirma el narrador, “une opération inverse multiplie à tel point ce qui concerne notre bien-être et divise par un chiffre tellement formidable ce qui ne le concerne pas, que la mort de millions d’inconnus nous chatouille à peine et presque moins désagréablement qu’un courant d’air” (vol. III, p. 772).¹¹

Constantemente el narrador hace patente la disonancia ideológica entre discurso verbal y acción, “car c’était une des idées plus à la mode de dire que l’avant-guerre était séparée de la guerre par quelque chose d’aussi profond, simulant autant de durée, qu’une période géologique” (vol. III, p. 728),¹² ésta es sólo una valoración verbal que no responde a la valoración implícita en la acción, ya sea social, lingüística o estética. Por ejemplo, aquellos que han participado directamente en la guerra, al escribir poemas “pendant leur convalescence se plaçaient pour décrire la guerre non au niveau des événements, qui en eux-mêmes ne sont rien, mais de la banale esthétique dont ils avaient suivi les règles jusque-là, parlant comme ils eussent fait dix ans plus tôt de la ‘sanglante aurore’, du ‘vol frémissant de la victoire’, etc.” (vol. III, p. 754).¹³ Estos montajes normativos, en los que un sistema evaluativo de orden estético oblitera la valoración ética de una experiencia, son reveladores de posturas ideológicas —conscientes o no— que valoran el nacionalismo a ultranza representado por convenciones literarias caducas que ocultan, en lugar de significarla, la naturaleza misma de la experiencia de la guerra, negando así lo que en su banalidad el discurso social propone como un cambio del alcance y duración de un “periodo geológico”. Desde la perspectiva del narrador, el guiño intertextual pone en entredicho el fárrago de literatura escrita a contrapelo de la experiencia. Así, durante la guerra, los discursos y obras con temas bélicos “tocan las trompetas de la propaganda nacional” y del odio exacerbado por todo lo alemán.

¹¹ “[...] una operación inversa multiplica hasta tal punto lo que concierne a nuestro bienestar y divide por una cifra tan formidable lo que no le concierne, que la muerte de millones de desconocidos apenas nos cosquillea, y casi menos desagradablemente que una corriente de aire” (vol. II, p. 1326).

¹² “[...] una de las ideas más de moda era decir que la preguerra estaba separada de la guerra por algo tan profundo que simulaba tanta duración como un periodo geológico” (vol. II, p. 1283).

¹³ “[...] durante su convalescencia, colocándose para describir la guerra no al nivel de los acontecimientos, que en sí mismos no son nada, sino de la estética trivial, cuyas reglas habían seguido hasta entonces, hablando, como si lo hubieran hecho diez años antes, de ‘la aurora sangrienta’, del ‘vuelo estremecido de la victoria’, etcétera” (vol. II, p. 1306).

“Académicos y periodistas hacen reportajes, en estilo heroico-deportivo, sobre las hazañas militares, las virtudes de los regimientos [...] y la actitud corneliana de las madres francesas”; mientras escritores “comprometidos”, como Barrès, glosan banalidades en torno al sacrificio que demanda la patria: “Es nuestra juventud, como era conveniente, la que ha prodigado victoriosamente el flujo de Nuestra sangre! ¡Lo que es tuyo es mío!”¹⁴

Enclavado en el centro de un distanciamiento social y espiritual, la mirada de Marcel narrador pone al descubierto la discrepancia entre valoración y experiencia vivida. Su denuncia se articula desde un punto ideológico ex-céntrico a la ideología dominante: el concepto proustiano del hábito como factor de ocultamiento de la realidad y de resistencia al cambio, el hábito corrosivo que “retranche aux choses que nous avons vues plusieurs fois la racine d’impression profonde et de pensée qui leur donne leur sens réel”. Así, a pesar de las declaraciones en contra, las palabras de esta sociedad parisina poco difieren “de ce qu’elles eussent été avant la guerre, comme si les gens, malgré elle, continuaient à être ce qu’ils étaient: le ton des entretiens était le même, la matière seule différait, et encore!” (vol. III, p. 757).¹⁵

Toda la actividad social está corroída por el hábito, aunque la sociedad está cegada por la ilusión de un cambio que, hasta el momento, está sólo en su imaginación. Porque el salón Verdurin continúa operando, aunque ahora lo hace con un prestigio que nunca antes había tenido y en la ostentación de una nueva y más lujosa localidad. En París la caridad asume la nueva forma mundana de “tés” en torno a una mesa de *bridge*, y si el museo del Louvre, como todos los demás museos, ha sido cerrado porque las exposiciones de arte son incompatibles con la guerra, los desfiles de modas en cambio proliferan —una moda, claro está, ¡a tono con la guerra! La sociedad construye así un discurso social que simula

¹⁴ “Académiciens et journalistes rapportaient en style de reportage sportivo-héroïque les exploits militaires, les vertus du 75 [...] et l’attitude cornélienne des mères françaises [...] ‘C’est notre jeunesse, comme il convenait, qui a prodigué victorieusement les flots de Notre sang! Ce qui est à toi est à moi!’ (Pierre-Olivier WALZER, *Le XX^e Siècle*, I, 1896-1920, en *Littérature Française*, vol. 15. Collection dirigée par Claude PICHOS, Paris, Arthaud, 1975, p. 59. La traducción es mía.)

¹⁵ “[...] la costumbre que cercena, de las cosas que hemos visto varias veces, la raíz de impresión profunda y de pensamiento que le da su sentido real [... las palabras, diferentes] de las que hubiesen sido antes de la guerra, como si la gente, a pesar de ello, continuase siendo lo que era; el tono de las entrevistas era el mismo, sólo el asunto era diferente, y aun eso!” (vol. II, p. 1309).

una participación. Por vía analógica o metonímica la sociedad se apropia de la guerra para justificar sus banales actividades. A través de una sobredeterminación y sincretismo normativos, el discurso social hace un montaje de evaluación ética y estética que confunde e impide una valoración verdaderamente ética de sus actividades. Más aún, Proust acude a procedimientos intertextuales —específicamente a citas, paráfrasis y pastiches— que operan una yuxtaposición entre el discurso valorativo del narrador y el proveniente de muchos otros textos de la época.

Observemos un poco más de cerca la vertiente de la moda, desde donde se mira y valora el fenómeno de la guerra. Los modistos, esos artífices de la alta costura,

avec une orgueilleuse conscience d'artistes, avouaient que "chercher du nouveau, s'écarter de la banalité, affirmer une personnalité, préparer la victoire, dégager pour les générations d'après la guerre une formule nouvelle de beau, telle était l'ambition qui les tourmentait, la chimère qu'ils poursuivaient, ainsi qu'on pouvait s'en rendre compte en venant visiter leurs salons délicieusement installés rue de..., où effacer par une note lumineuse et gaie les lourdes tristesses de l'heure semble être le mot d'ordre, avec la discrétion toutefois qu'imposent les circonstances. Les tristesses de l'heure", il est vrai, "pourraient avoir raison des énergies féminines si nous n'avions tant de hauts exemples de courage et d'endurance à méditer. Aussi en pensant à nos combattants qui au fond de leur tranchée rêvent de plus en plus de confort et de coquetterie pour la chère absente laissée au foyer, ne cesserons-nous pas d'apporter toujours plus de recherche dans la création de robes répondant aux nécessités du moment. [...] Ce sera même une des plus heureuses conséquences de cette triste guerre, ajoutait le charmant chroniqueur, que (on attendait: la reprise des provinces perdues, le réveil du sentiment national) ce sera même une des plus heureuses conséquences de cette guerre que d'avoir obtenu de jolis résultats en fait de toilette, sans luxe inconsidéré et de mauvais aloi, avec très peu de chose, avoir créé de la coquetterie avec des riens" (vol. III, pp. 724-725).¹⁶

¹⁶ "[...] con una orgullosa conciencia de artistas, confesaban que 'buscar lo nuevo, apartarse de la vulgaridad, preparar la victoria y hallar para las generaciones de la posguerra una fórmula nueva de belleza, era la ambición que les atormentaba, la quimera que perseguían, de lo que uno podía darse cuenta yendo a visitar sus salones deliciosamente instalados en la calle de..., donde habían de borrarse con una nota luminosa y alegre las pasadas tristezas del momento, con una discreción que, no obstante, imponían las circunstancias. Las tristezas del momento', es cierto, 'podrían dar cuenta de las energías

Es interesante hacer notar que este discurso referido de la moda, al intentar hacer suya la experiencia de la guerra desde los parámetros ideológicos de una sociedad de consumo, resulta en una tendenciosa sobrevaloración de la propia ideología que no permite concebir el mundo de ninguna otra manera; para ellos, parecería, el mundo sólo puede girar en torno a un maniquí exquisitamente ataviado: así, desde esta perspectiva se construye la imagen artificial del soldado que ve compensadas todas sus miserias con sólo pensar en la comodidad de su mujer. La sobriedad de los modelos creados es propuesta, a un tiempo, como concesión a la guerra y como consecuencia feliz de la misma, pues les ha permitido encontrar una “nueva fórmula de belleza” ¡que los modistos heredarán, en su infinita magnanimidad, a las generaciones de la posguerra!

Este proceso de apropiación de la guerra por parte de la moda se lleva a cabo en discursos como el anteriormente citado, pero también en la construcción de objetos —vestidos, joyas y accesorios— a partir de principios analógico-sinecdóquicos. Los vestidos, deliberadamente sobrios, evocan el atuendo militar, “de hautes guêtres rappelant celles de nos chers combattants”, “bijoux évoquant les armées par leur thème décoratif” (vol. III, p. 723). Más aún, el proyecto expropiador de esta sociedad la lleva a construir “des bagues ou des bracelets faits avec des fragments d’obus” (vol. III, p. 724).¹⁷ Así, estos fragmentos materiales de la realidad de la guerra se integran a la vida de sociedad que prosigue a lo largo de rutas marcadas por el hábito y la tradición.

Sería interesante en este punto confrontar esos procesos de simulación con textos-testimonio de una experiencia directa de la guerra. Curiosamente el proyecto expropiador de la sociedad que Proust denuncia es en extremo similar a los actos de interpretación y resignificación de la experiencia de la guerra por parte de los mismos soldados. Por ejemplo,

femeninas, si no tuviéramos para meditar tantos altos ejemplos de valor y resistencia. Por esto, al pensar en nuestros combatientes, que en el fondo de sus trincheras sueñan con mayores comodidades y coquetería para la amante ausente a quien han dejado en el hogar, no cesaremos de aportar siempre más investigaciones en la creación de vestidos que respondan a las necesidades del momento [...] Ésta será incluso una de las más felices consecuencias de esta triste guerra, añadía la encantadora cronista (uno esperaba: la recuperación de las provincias perdidas, el despertar del sentimiento nacional); será incluso una de las más felices consecuencias de esta guerra haber conseguido acertados resultados en materia de vestidos, sin lujo desconsiderado ni de mala calidad, con muy poca cosa, haber creado coquetería con insignificancias” (vol. II, p. 1280).

¹⁷ “[...] con altas polainas que recordaban las de nuestros queridos combatientes [...] joyas que evocaban los ejércitos por su tema decorativo [...] anillos o pulseras hechos con fragmentos de obús” (vol. II, p. 1279).

Desmond MacCarthy, prestigioso crítico británico de la época y miembro del grupo de Bloomsbury, quien estuvo en el campo de batalla, dejó testimonio en sus diarios de cómo los soldados guardaban celosamente casquillos de bala, esquirlas de bomba, fragmentos de obús, como recuerdos de la guerra.¹⁸ En MacCarthy la valoración de este acto de apropiación es positiva, al conferirle a la anécdota una dimensión de patetismo: como si el *destitutus* de la guerra se convirtiera en un amuleto o un antídoto contra la muerte, como si los fragmentos materiales de la guerra pudieran componer un caleidoscopio que fuera dibujando figuras dotadas de una significación que la propia experiencia, directa y parcial de la guerra, parecía negarles. En Proust, en cambio, el procedimiento se denuncia porque es un subterfugio hipócrita para simular solidaridad y participación donde no hay sino vanidad. De este modo un mismo procedimiento analógico-sinecdóquico de recuperación de la experiencia de la guerra, con objeto de resignificarla, está valorado negativamente en Proust, porque la apropiación opera como un mecanismo de ocultamiento y de falsificación; mientras que ese mismo procedimiento se valora positivamente en el contexto de una experiencia directa de la guerra, al construir objetos que le den un significado a la experiencia y la fijen en la memoria.

La vertiente de la moda, aunque espectacular, es sólo una. En el fresco discursivo que Proust ha ido "pintando", se despliegan en abanico infinidad de procesos evaluativos orientados hacia una representación subjetiva de la guerra que le permita a la sociedad apropiarse de ella: los salones con sus reuniones mundanas, los periódicos y revistas de modas, los restaurantes, los burdeles, todo sigue funcionando como antes, sólo que ahora sus actividades se adaptan a la imagen que la sociedad se ha construido de la experiencia de la guerra. Empero, el narrador, en y por su distanciamiento, construye paralelamente otra representación de esta representación social, una especie de "contrarrepresentación" que tiene por virtud exhibir aquello que tienen en común todas estas formas de apropiación social, desde los sofismas estilístico-conceptuales del diplomático Norpois, hasta la frescura e ingenuidad de las conversaciones entre sirvientes, pasando por los referidos discursos de la moda que convierten al soldado en un soñador, y la infinidad de odas a una u otra batalla en las que se celebra el "vuelo estremecido de la victoria". Lo que todas estas formas de representación tienen en común es una ceguera frente al devenir del tiempo, un aislamiento en el instante que no permite

¹⁸ Véase Leon EDEL, *Bloomsbury. A House of Lions*. Filadelfia/Nueva York, J. B. Lippincott Company, 1979, pp. 206-218.

más que valoraciones superficiales, discursos huecos que contradicen su propia acción. Los periódicos afirman, día tras día: "Nous avons repoussé, avec des fortes pertes pour l'ennemi, etc." (vol. III, p. 750). Pero los lectores, prisioneros espirituales del momento, no se dan cuenta de que, también día tras día, el escenario de las batallas se acerca más a París. La topografía desmiente al discurso periodístico.

Mais on lit les journaux comme on aime, un bandeau sur les yeux. On ne cherche pas à comprendre les faits. On écoute les douces paroles du rédacteur en chef comme on écoute les paroles de sa maîtresse. On est battu et content parce qu'on ne se croit pas battu mais vainqueur (vol. III, p. 751).¹⁹

La sociedad parisina, desde la alta aristocracia hasta la servidumbre, está inmersa en el instante. Ya antes Proust ha caracterizado a la duquesa de Guermantes como "la reina del instante", pues es incapaz de concebir al otro más allá del punto temporal en que entra en contacto con él; Mme. Verdurin también ha sido caracterizada como "la gran sacerdotisa de las Artes de la Nada", y es ahí donde ambas mujeres se identifican, a pesar de las artificiales diferencias sociales que por tanto tiempo las han separado, barreras que la sociedad había propuesto como infranqueables. Y es que, en tanto que inmersas en la actividad mundana, ambas representan una forma de vida aislada en el tiempo —y por tanto desprovista de significación— evolucionando en ese vacío que es la vida de sociedad. Es el aislamiento temporal lo que propicia que las gentes sean "distraídas y olvidadizas". Mientras tanto, la guerra se prolonga indefinidamente; "ceux qui avaient annoncé de source sûre, il y avait déjà plusieurs années, que les pourparlers de paix étaient commencés, spécifiant les clauses du traité, ne prenaient pas la peine quand ils causaient avec vous de s'excuser de leurs fausses nouvelles. Ils les avaient oubliées et étaient prêts à en propager sincèrement d'autres qu'ils oublieraient aussi vite" (vol. III, p. 777).²⁰

¹⁹ " 'Hemos rechazado, con fuertes pérdidas para el enemigo, etc.' [...] Pero se leen los periódicos como uno ama, con una venda sobre los ojos. No trata uno de comprender los hechos. Se escuchan las dulces palabras del redactor en jefe como escucha uno las palabras de su amante. Lo derrotan y está uno contento, porque no se cree derrotado, sino vencedor" (vol. II, pp. 1302-1303).

²⁰ "[...] todos aquellos que habían anunciado de fuente fidedigna desde hacía ya algunos años que habían comenzado las conversaciones de paz, especificando las cláusulas del contrato, no se tomaban el trabajo [...] de excusarse de sus falsas noticias. Las habían

En el universo axiológico de la *Recherche* “vivir el instante” está valorado negativamente, porque el presente no tiene sentido si corta sus raíces del pasado. Incapaces de incorporar el pasado por la memoria, imposibilitados por tanto a proyectarse significativamente hacia el futuro, los seres que viven sólo en el presente —reyes del instante oficiando para las Artes de la Nada— viven una vida separada de sí mismos, una vida sin sentido. Para Proust es la dimensión temporal la que le da sentido y consistencia a la vida. Pues bien, el narrador, al representar ideológicamente el abanico de opiniones que ha reflejado, acude al mismo principio analógico del discurso social que él quiere exhibir en su inanidad. Sólo que ese principio analógico de representación tiene una orientación diferente, pues opera en una dimensión temporal. Es esta analogía en el tiempo lo que pone de manifiesto el aislamiento temporal —y, por ende, de significación— de todos los otros discursos de la guerra. Así, por ejemplo, sucede que al reflejar los innumerables discursos de la moda, el narrador ve en ellos, superpuesta, una dimensión temporal: la tan reiterada “originalidad” de esta nueva “fórmula de belleza” no es sino la repetición banal de actos semejantes en situaciones históricas semejantes. Para Marcel, este París de la guerra evoca al de la época del Directorio; si ahora los anillos están hechos de fragmentos de obús, entonces, cuando la primera campaña en Egipto, las joyas también estaban a tono con la época, ostentando ornamentaciones egipcias; la ropa también era alusiva: “tuniques égyptiennes droites, sombres, très ‘guerre’” (vol. III, p. 723).²¹ “Les dames du premier Directoire avaient une reine qui était jeune et belle et s’appelaient Madame Tallien. Celles du second en avaient deux qui étaient vieilles et laides et s’appelaient Mme. Verdurin et Mme. Bontemps” (vol. III, p. 726).²² Si en muchos sentidos las representaciones que construye la sociedad en torno a la “Gran Guerra” son idénticas a las que en su tiempo construyó la sociedad posrevolucionaria de la época del Directorio, no es ése el único parámetro histórico desde el cual Marcel representa, a su vez, las representaciones de esta sociedad. Acude asimismo a otros momentos históricos de crisis en los que se ha observado el mismo fenómeno de

olvidado y estaban dispuestos a propagar sinceramente otras, que olvidarían con la misma rapidez” (vol. II, p. 1331).

²¹ “[...] túnicas egipcias rectas, oscuras, muy ‘guerra’” (vol. II, p. 1279).

²² “Las damas del primer Directorio tenían una reina joven y bella, que se llamaba Madame Tallien. Las del segundo tenían dos, viejas y feas, que se llamaban Madame Verdurin y Madame Bontemps” (vol. II, p. 1282).

polarización ideológica, tales como el reciente *Affaire Dreyfus*, que ya todo el mundo ha olvidado. Como entonces, incluso las formas discursivas llevan la marca de esa polarización: "Les choses étaient tellement les mêmes qu'on retrouvait tout naturellement les mots d'autrefois: 'bien pensants, mal pensants'" (vol. III, p. 732).²³

Al utilizar el mismo procedimiento analógico, historizándolo, Proust construye una representación de las representaciones sociales y, en la misma operación, las desconstruye exhibiendo el vacío temporal y de significación sobre el que están fundadas. La propia representación se torna así en un proceso evaluativo que señala la ideología que, como tela de fondo, desencadena ese mismo proceso.

* * *

Cuidadosa y gradualmente, Proust ha construido este complejo caleidoscopio deformante de la guerra; todos ofrecen su opinión como la única representación posible del evento histórico, desde el sirviente hasta el gran señor. Mas incluso las representaciones de la guerra propuestas por los que en ella participan, los soldados, "nuestros caros combatientes", tienden a deformarla, deformando —o ¿tal vez transformando?— la propia experiencia. Ni siquiera Robert de Saint-Loup, cuya participación heroica en la guerra será la culminación de una vida llena de contradicciones, ni siquiera él escapa a la mirada disolvente del narrador —aunque la posición de Marcel es bastante ambigua al respecto. Cierto es que el narrador presiente el misterio del combatiente amigo, misterio emanado del espacio "utópico" del campo de batalla, idealizado por la ausencia; cierto también es que Marcel somete a Saint-Loup a un proceso mitificador —"Tel j'abordai Robert qui avait encore au front une cicatrice, plus auguste et plus mystérieuse pour moi que l'empreinte laissée sur la terre par le pied d'un géant" (vol. III, p. 757).²⁴ A pesar de esta evidente glorificación del soldado, el propio Saint-Loup evalúa su

²³ "El estado de cosas era a tal grado el mismo, que se encontraba uno de la manera más natural con las expresiones de entonces: 'bien pensantes, mal pensantes'" (vol. II, p. 1287). Me he permitido modificar la traducción considerablemente pues el grado de falsificación era demasiado grande. Juzgue el lector: "Las cosas eran tan semejantes, aunque parecían ser diferentes, que parecían muy naturales las palabras de otro tiempo: 'bien pensados, mal pensados'".

²⁴ "Así abordé a Robert, que tenía aún en la frente una cicatriz más augusta y más misteriosa para mí que la huella dejada en la tierra por el pie de un gigante" (vol. II, p. 1309).

experiencia de la guerra desde parámetros puramente estéticos. Comparado con los soldados mediocres que escriben sobre la “aurora sangrienta”,

Saint-Loup, lui, beaucoup plus intelligent et artiste, restait intelligent et artiste, et notait avec goût pour moi des paysages, pendant qu’il était immobilisé à la lisière d’une forêt marécageuse, mais comme si c’avait été pour une chasse au canard. Pour me faire comprendre certaines oppositions d’ombre et de lumière qui avaient été “l’enchantement de sa matinée”, il me citait certains tableaux que nous aimions l’un et l’autre (vol. III, p. 754; el subrayado es mío).²⁵

Más tarde, Saint-Loup vuelve a representar, resignificándola en términos estéticos, una escena de la guerra.

Je lui parlai de la beauté des avions qui montaient dans la nuit. “Et peut-être encore plus de ceux qui descendent, me dit-il. Je reconnais que c’est très beau le moment où ils montent, où ils vont *faire constellation*, et obéissent en cela à des lois tout aussi précises que celles qui régissent les constellations, car ce qui te semble un spectacle est le ralliement des escadrilles [...] Mais est-ce que tu n’aimes pas mieux le moment où, définitivement assimilés aux étoiles, ils s’en détachent pour partir en chasse ou rentrer après la berloque, le moment où ils *font apocalypse*, même les étoiles ne gardant plus leur place? Et ces sirènes, était-ce assez wagnérien, ce qui, du reste, était bien naturel pour saluer l’arrivée des Allemands, ça faisait très hymne national, avec le Kronprinz et les princesses dans la loge impériale, *Wacht am Rhein*; c’était à se demander si c’était bien des aviateurs et pas plutôt des Walkyries qui montaient”. Il semblait avoir plaisir à cette assimilation des aviateurs et des Walkyries, et l’expliqua d’ailleurs par des raisons purement musicales: “Dame, c’est que la musique des sirènes était d’un *Chevauchée*! Il faut décidément l’arrivée des Allemands pour qu’on puisse entendre Wagner à Paris” (vol. III, p. 758).²⁶

²⁵ “Saint-Loup, mucho más inteligente y artista, continuaba siendo inteligente y artista y anotaba con gusto, para mí, los paisajes mientras estaba inmovilizado en la linde de un bosque pantanoso, pero como si se tratara para él de una cacería de patos. Para hacerme comprender ciertos contrastes de sombra y de luz que habían sido ‘el encanto de su mañana’, me citaba ciertos cuadros que nos gustaban a los dos” (vol. II, p. 1306).

²⁶ “Le hablé de la beauté de los aviones que ascendían en la noche.

—Y quizás es mayor aún la de los que bajan —me dijo—. Reconozco que el momento en que ascienden es muy hermoso cuando van a hacer constelación y obedecen en eso a unas leyes tan precisas como las que rigen las constelaciones, porque lo que te parece un espectáculo es el enlace de las escuadrillas [...] Pero ¿no prefieres el momento en que, de-

Para Robert de Saint-Loup la guerra no parece ser otra cosa que un espectáculo, de ahí que la represente como tal. No obstante, la postura ideológica del aristócrata-artista es compleja por el alto grado de sobredeterminación, pues si bien describe su actuación militar como un paisaje pintado, como un motivo musical, esto lo hace por una especie de pudor, para no jactarse de sus propias proezas, pero también como una muestra de autonomía intelectual. Entreverado en el discurso de Saint-Loup, que es tanto representación como valoración de la guerra, el de Marcel opera una suerte de “montaje evaluativo” sobre la representación del amigo; la polifonía normativa que de este montaje deriva es de una complejidad extraordinaria.

Por una parte, el narrador —lo hemos visto— compara a Saint-Loup, favorablemente, con los combatientes mediocres que deforman su experiencia de la guerra mediatizándola con una estética banal. No obstante, y a pesar de que se declara a Saint-Loup ser más inteligente y artista que ellos, la condena proustiana es incontestable: “Bien entendu, le ‘léau’ n’avait pas élevé l’intelligence de Saint-Loup au-dessus d’elle-même” (vol. III, p. 754).²⁷ Saint-Loup sigue siendo lo que siempre fue: un intelectual superficial, esencialmente derivativo, e impulsado por las modas intelectuales de su tiempo. Proust denuncia, por la sola yuxtaposición, el esnobismo de Robert: para el gran señor, emparentado con los reyes de toda Europa, el nacionalismo a ultranza no tiene sentido. Sin embargo, habría que señalar que Saint-Loup no está demasiado lejos de aquellos

finitivamente asimilados a las estrellas, despegan para partir de caza o regresar después del toque de fajina, en el momento en que hacen apocalipsis, incluso cuando las estrellas no ocupan su lugar? Y estas sirenas eran bastante wagnerianas, lo cual, por otra parte, era muy natural para saludar la llegada de los alemanes; esto era muy himno nacional, muy ‘Wacht am Rhein’ con el Kronprinz y las princesas en el palco imperial; habría que preguntarse si se trataba de aviadores y no de valquirias que ascendían.

“Parecía sentir placer en esta asimilación de aviadores y de valquirias y la explicaba, por otra parte, por motivos puramente musicales:

—“Claro está que la música de las sirenas era de una ‘Cabalgata’. Decididamente se necesita que lleguen los alemanes para que se pueda oír a Wagner en París” (vol. II, p. 1310).

Habría que recordar, incidentalmente, que precisamente esta secuencia en Proust y su analogía con Wagner es la que Coppola evoca en su filme *Apocalypse Now*. ¿Hasta qué punto —nos preguntaríamos algunos— ese vago malestar moral que provoca la secuencia wagneriana en el filme tiene su origen en un equívoco moral del propio Proust, producto del sincretismo normativo de orden ético-estético desde donde se evalúa esta secuencia en *El tiempo recobrado*?

²⁷ “Claro está que la ‘calamidad’ no había elevado la inteligencia de Saint-Loup por encima de sus límites”. Curiosamente esta frase no está traducida al español (vol. II, p. 1306).

modistos que juran que sus modelos originales son la única feliz consecuencia de la guerra, cuando el gran señor declara, entre broma y broma, que es necesario el triunfo de los alemanes para poder volver a oír a Wagner en París. Si con tal postura Saint-Loup denuncia, indirectamente, el fanatismo de los franceses que han proscrito todo lo alemán por estar en guerra con ese país, igualmente deformante se nos presenta esta visión estetizante de una guerra que vale sólo en tanto que espectáculo.

Por otra parte, es evidente el esfuerzo del narrador por transformar el sistema de evaluación estético en uno ético. Saint-Loup cita a Nietzsche o Wagner “avec cette indépendance des gens du front qui n’avaient pas la même peur de prononcer un nom allemand que ceux de l’arrière, et même avec cette pointe de coquetterie à citer un ennemi que mettait, par exemple, le colonel du Paty de Clam, dans la salle des témoins de l’affaire Zola” (vol. III, p. 754).²⁸ Desde la perspectiva del narrador, el soldado heroico puede darse el lujo de “citar” —por tanto de mirar de manera imparcial— al enemigo; puede describir la guerra como un espectáculo porque, aunque su propio discurso lo deje en silencio, Robert es un actor. Es ideológicamente significativo que el silencio del personaje se colme en el discurso del narrador que lo sobrevalora. Parte de la sobrevaloración es producto de la referencia a famosos actores en el *Affaire Dreyfus*; Proust parece ahora echar mano de la historia para justificar un sistema normativo bastante cuestionable. Incluso apreciamos un enorme esfuerzo, por parte del narrador, para justificar el cuadro wagneriano del bombardeo, juzgando el evento como algo “insignificante”:

Je dis avec humilité à Robert combien on sentait peu la guerre à Paris. Il me dit que même à Paris c’était quelquefois “assez inouï”. Il faisait allusion à un raid de zeppelins qu’il y avait eu la veille et il me demanda si j’avais bien vu, mais comme s’il m’eût parlé autrefois de quelque spectacle d’une grande beauté esthétique. Encore au front comprend-on qu’il y ait une sorte de coquetterie à dire: “C’est merveilleux, quel rose! et ce vert pâle!” au moment où on peut à tout instant être tué, mais ceci n’existait pas chez Saint-Loup, à Paris, à propos d’un raid insignifiant [...] (vol. III, p. 758; el subrayado es mío).²⁹

²⁸ “[...] con esa independencia de la gente del frente, que no temía, como la retaguardia, pronunciar un nombre alemán, y hasta con ese poco de coquetería en citar al enemigo que tenía, por ejemplo, el coronel du Paty de Clam, en la sala de testigos del asunto Zola” (vol. II, p. 1306).

²⁹ “Dije humildemente a Robert cuán poco se sentía la guerra en París; me dijo que incluso en París era a veces ‘bastante sorprendente’. Aludía a un *raid* [incursión] de

Es interesante que el narrador subraye a tal punto la insignificancia del bombardeo. Por una parte la devaluación del evento como tal, lo hemos visto, es una suerte de justificación para la transposición wagneriana que hace Saint-Loup de este evento (“A certains points de vue la comparaison n’était pas fausse”, dice el narrador asumiendo una postura ideológica bastante ambigua). A esta “autorización” narratorial se añade una hermosa elaboración poética en voz del propio narrador sobre las líneas de la analogía wagneriana:

[La] ville semblait un noir [*sic*], et qui tout d’un coup passait, des profondeurs et de la nuit, dans la lumière et dans le ciel, où un à un les aviateurs s’élançaient à l’appel déchirant des sirènes [...] Et, escadrille après escadrille, chaque aviateur s’élançait ainsi de la ville transportée maintenant dans le ciel, pareil à une Walkyrie (vol. III, pp. 758-759).³⁰

Al despojar a la experiencia de una significación social plena (el bombardeo, después de todo, fue “in-significante”), el propio narrador justifica y autoriza el placer que él mismo siente frente a estas transposiciones; a tal grado que el propio Marcel, además de bordar sobre el paralelo wagneriano, propone un equivalente pictórico, muy al gusto no ya solamente del narrador sino del mismo Proust:

[...] chaque aviateur s’élançait ainsi de la ville transportée maintenant dans le ciel, pareil à une Walkyrie. Pourtant des coins de la terre, au ras des maisons, s’éclairaient, et je dis à Saint-Loup que, s’il avait été à la maison la veille, il aurait pu, tout en contemplant l’apocalypse dans le ciel, voir sur la terre (comme dans l’*Enterrement du comte d’Orgaz* du Greco où ces différents plans sont parallèles) un vrai vaudeville joué par des personnages en chemise de nuit (vol. III, pp. 758-759).³¹

zepelines que se había efectuado la víspera y me preguntó si lo había visto bien, pero como si me hubiese hablado de algún espectáculo de una gran belleza estética. Aun en el frente se comprende que haya una especie de coquetería en decir: ‘¡Es maravilloso, qué color rosa, y ese verde pálido!’; cuando a cada momento puede uno morir, pero esto no existía para Saint-Loup en París a propósito de un *raid* insignificante [...] (vol. II, pp. 1310).

³⁰ “Desde ciertos puntos de vista la comparación no era falsa. ‘La ciudad parecía una masa informe y negra que de pronto pasaba de las profundidades de la noche a la luz, y en el cielo, en el que uno a uno los aviadores ascendían ante la llamada desgarradora de las sirenas [...] Y escuadrilla tras escuadrilla, cada aviador se lanzaba así desde la ciudad transportada ahora al cielo, semejante a una valquiria.’” (vol. II, pp. 1310-1311).

³¹ “[...] cada aviador se lanzaba así desde la ciudad transportada ahora al cielo, semejante a una valquiria. Sin embargo, los rincones de la tierra al nivel de las casas se iluminaban, y dije a Saint-Loup que si hubiese estado en casa la víspera habría podido, mientras

El “cuadro” que nos ofrece el narrador es, de hecho, una maravillosa transposición de lo narrativo a lo pictórico: por una parte la referencia al cuadro del Greco le da un altísimo grado de iconicidad a la descripción de este bombardeo; lo que antes había sido una transposición musical evanescente queda cristalizada en una imagen pictórica; por otra parte, la yuxtaposición de distinguidos personajes en camisión, textualmente yuxtapuestos pero icónicamente superpuestos a las figuras del cuadro del Greco, vuelven a devaluar el evento descrito convirtiéndolo en algo fársico, una escena de “vodevil”, lo cual de paso refuerza la impresión de que lo ocurrido fue en verdad in-significante. De cualquier manera es evidente que el narrador —y tras él Proust— también hace una representación de la guerra como espectáculo, aunque trate de justificarse señalando lo insignificante del evento en sí.

Frente a Saint-Loup, Marcel se muestra admirativo y es por ello que intenta justificarlo a toda costa. El desapego y la distancia crítica que había adoptado frente a otras representaciones sociales quedan aquí obliterados por un curioso sentimiento de inferioridad al no haber participado directamente en la guerra. Frente a la sociedad de chismorreos la ausencia le confiere poder y lucidez al narrador; frente al soldado, humildad y ceguera que conducen a una representación idealizada de la guerra, igualmente distorsionada que aquellas que ha denunciado en otros. Desde la ausencia, el narrador confiesa su incapacidad de comprender al soldado, pues si los mundanos vienen de los salones de la aristocracia y de la alta burguesía de París —espacios harto conocidos—, “c’*était des rivages de la mort, vers lesquels ils allaient retourner, qu’ils [les soldats] venaient un instant parmi nous, incompréhensibles pour nous, nous remplissant de tendresse, d’effroi, et d’un sentiment de mystère*” (vol. III, p. 757).³² Mas la incomprensión misma —hueco hermenéutico que la obsesión de Marcel, como la de su tía Léonie, deberá siempre colmar— es el punto de partida para una idealización del soldado, una construcción imaginaria que es bastante afín a la proyección romántica del cronista de modas, aunque desde luego sin la mezquindad que anima a este último. La imagen surge de una medita-

contemplaba el apocalipsis en el cielo, ver en la tierra algo así como el ‘Entierro del conde de Orgaz’, del Greco, en el que esos distintos planos son paralelos; un verdadero vodevil representado por personajes en camisión” (vol. II, p. 1311).

³² “De las riberas de la muerte, a la que iban a volver; venían [los soldados] un instante a nuestro lado, incomprensibles para nosotros, llenándonos de temura, de espanto y de un sentimiento de misterio” (vol. II, p. 1309).

ción, de gusto casi cervantino, en el curso de la cual el narrador observa que “la misère du soldat est plus grande que celle du pauvre, les réunissant toutes, et plus touchante encore parce qu’elle est plus résignée, plus noble” (vol. III, p. 735).³³

Si la estancia en el sanatorio le ha permitido una mirada distante —crítica en y por la distancia— para denunciar a la sociedad de su época por la falsedad de sus representaciones de la guerra, esa misma distancia con respecto al campo de batalla es lo que propicia una representación idealizada del soldado. La alabanza al patriotismo de Saint-Loup no es sino parte de esta idealización:

“Tous ceux qui ne sont pas au front, c’est qu’ils ont peur”. Saint-Loup avait dit cela pour briller dans la conversation, pour faire de l’originalité psychologique, tant qu’il n’était pas sûr que son engagement serait accepté. Mais il faisait, pendant ce temps-là, des pieds et des mains pour qu’il le fût, étant en cela moins original, au sens qu’il croyait qu’il fallait donner à ce mot, mais *plus profondément français* de Saint-André-des-Champs, plus en conformité avec *tout ce qu’il y avait à ce moment-là de meilleur chez les français de Saint-André-des-Champs* (vol. III, p. 739; el subrayado es mío).³⁴

Para Proust, es claro que el verdadero patriotismo se inscribe en las coordenadas de la historia y de la raza. De manera consistente, e insistente, ha valorado las raíces góticas y merovingias tanto del bajo pueblo como de la gran aristocracia francesa. Claro está que, en esta “bella época” tan vacía de conciencia histórica, los que ostentan el nombre más bien parecen complacerse en la mediocridad, en la práctica de las Artes de la Nada que es la vida en sociedad. En aquella cuarta dimensión, el tiempo, viven la iglesia gótica de Combray, los campesinos y los nombres de la antigua aristocracia francesa; es esta dimensión temporal la que anima el proyecto narrativo de Proust, pero también

³³ “[...] la miseria del soldado es más grande que la del pobre, porque las reúne todas, y es más conmovedora aún, porque es más resignada, más noble” (vol. II, p. 1290).

³⁴ “ ‘Todos los que no están en el frente es porque tienen miedo’. Saint-Loup había dicho esto para brillar en la conversación, para ser original psicológicamente en tanto no estuviese seguro de que su enlistamiento sería aceptado. Pero, mientras tanto, hacía todo lo posible para serlo, siendo en esto menos original en el sentido que él creía que debía dar a esta palabra, pero más profundamente francés de Saint-André-des-Champs, más en conformidad con todo lo mejor que había en ese momento en los franceses de Saint-André-des-Champs” (vol. II, p. 1294).

conforma el sistema normativo desde el cual se evalúa el patriotismo de Saint-Loup y, de manera negativa, el falso patriotismo de Bloch, el amigo de la infancia, el judío desarraigado al que desconoce el tiempo. Bloch, el charlatán, el hombre carente de toda “delicadeza moral”, el dos caras, el amigo traidor y oportunista, el judío vulgar... ese problemático *alter ego* que Proust devalúa sistemáticamente. Porque tras la condena a Bloch en términos de oportunismo se asoma la ideología de la época —a la que Marcel Proust no logra escapar del todo—, ideología que eleva a la categoría de dogma la raza, el momento y el medio ambiente como factores determinantes en el destino del hombre.

La *Recherche*, hemos visto, es una monumental polifonía normativa; en y por el tiempo, todo evento histórico, todo personaje, toda situación social está sometida a constantes interpretaciones y reinterpretaciones, a valoraciones y revaloraciones. Se entretajan los juicios y opiniones provenientes del narrador, de los personajes, y de toda clase de discursos sociales que Proust vierte ora en paráfrasis, ora en citas puntuales, ora en pastiches de gran virtuosismo mimético; discursos que van construyendo tantas representaciones del evento histórico como conciencias existen a través de las cuales se refracta. Es por ello que la historia en la *Recherche* —guerra franco-prusiana, *Affaire Dreyfus* o guerra del 14— pasa por el tamiz ideológico de la conciencia; es una historia que se escribe y se lee como en un palimpsesto. El texto, al proponer sus propios sistemas evaluativos y marcar los puntos de convergencia ideológica, nos ha permitido una lectura de la representación como valoración ideológica del mundo; a su vez, el narrador, al generar una importante distancia ideológica, ha propuesto una representación de la representación —lo que hemos llamado una “contrarrepresentación”— como vehículo de subversión y denuncia de las formas sociales de apropiación y expropiación de la guerra. Si por analogía el discurso social se apropia de la guerra construyendo una representación a imagen y semejanza de los mezquinos propósitos de la sociedad, por analogía también Proust desconstruye esa simulación —desconstrucción en espejo. La estrategia proustiana, a más de espectacular, es abiertamente especular. Empero, siguiendo el propio modelo proustiano, también ha sido posible generar, en el acto de la lectura, procesos evaluativos en espejo de los propuestos por el mismo texto, una lectura que ha señalado ciertos presupuestos ideológicos en Proust mismo —y no ya en su narrador— que lo muestran como partícipe —hasta cierto punto como cómplice— en las representaciones falsificadoras de la guerra. Claro está que así como la distancia —temporal, espacial y moral— propicia una mirada lúcida, existe

siempre el peligro que del otro lado del espejo, inmersos en nuestra propia temporalidad, en la historicidad de nuestra lectura, tal vez nos topemos, como Proust y de manera inevitable, con nuestra propia ceguera ideológica, y todo esto no sea más que otra contrarrepresentación de la representación proustiana.

Conciencia crítica en algunos escritores judíos de lengua alemana

Renata von HANFFSTENGEL
Universidad Nacional Autónoma de México

Pocos años antes de su muerte, o sea a principios de los años treinta, Jakob Wassermann (1873-1934) dijo que le era imposible opinar sobre la cuestión judía, ya que sentía que era como mover una montaña. ¡De qué manera no habrá crecido la montaña mientras! Hoy podremos, acaso, mover unos cuantos guijarros y levantar un poco de polvo con la ayuda de algunos autores que han escrito en alemán e incluido el tema del judaísmo en sus obras.

En realidad parecería que en tiempos de Jakob Wassermann la coexistencia de la población judía con la cristiana en Alemania y Austria ya no presentaría ningún problema, en parte porque la observancia religiosa en general iba disminuyendo, y en parte porque la legislación había hecho posible una integración cada vez mayor de la minoría judía en la población en ambos países. En 1808 la legislación Hardenberg-Stein, influida por el ideario de la Revolución francesa, promulgó la “emancipación” de los judíos en Prusia, poco después de que el emperador José II de Austria había decretado la igualdad entre todos los ciudadanos y la garantía del libre ejercicio de cultos en su reino. Esto trajo consigo un paulatino cambio en las prácticas de la fe judaica en estos países: prédicas y oraciones en alemán en vez de en hebreo, al igual que las inscripciones en las tumbas y las alocuciones fúnebres. Los guetos se disolvían, y las familias se asentaron en las ciudades y poblaciones según su gusto y capacidad económica. Después de siglos de discriminación y persecución, la asimilación parecía un hecho. A principios de nuestro siglo, una pléyade de profesionales, artistas e intelectuales judíos entran en el escenario de la vida pública y participan decisivamente en un desenvolvimiento sin par que se da en todos los campos del quehacer humano en Austria y Alemania. Sus hijos crecieron sin tener conciencia de que pertenecían a una minoría religiosa perseguida durante siglos. Sin embargo, hay una advertencia, un dicho entre los judíos alemanes que reza así: “Si olvidas que eres judío, otros te lo van a recordar”. Así fue en la

mayoría de los casos: un despertar violento frente a una condición de fatalidad dentro de la historia centroeuropea, de la cual antes sólo podía escaparse —y no del todo— por medio del bautizo. Para Heine había sido el “billete de entrada a la sociedad” que necesitaba para poder ejercer la profesión de jurista, que finalmente nunca ejerció por parecerle la más amoral de todas. En el siglo XX, este requisito ya no existía; los alemanes y los austriacos llegaron a ser ejemplares y plenos ciudadanos, incluso patrióticos soldados que dejaron sus vidas en el campo de batalla por la patria y el emperador. Pero Hitler y sus secuaces les recordaron que eran judíos, bautizados o no, y esta circunstancia resultó fatal, independientemente de sus méritos por la patria o por la humanidad.

Dada la complejidad del pasado y del presente en la convivencia o persecución, casi todos los autores de lengua alemana tocan eventualmente esta temática en sus obras, sea cual sea el grado de su asimilación. Ya mencionamos a Heine: su primordial preocupación fue su querida Alemania y el funesto destino que con justa razón veía que iba a correr. Sin embargo, dedicó una de sus obras más tiernas a la historia de una familia judía en la Edad Media: *El rabino de Bacharach*. Kafka, cuyas obras parecen totalmente ajenas al judaísmo, sentía una especial atracción por el teatro *yiddish* y los que lo realizaban y, ya en la edad adulta, inició estudios de hebreo. Un contemporáneo suyo, también de la vasta y multinacional extensión del Imperio austriaco, Joseph Roth, dedicó una parte de su prolífica obra a temas relacionados con la vida de los judíos en Rusia. Karl Kraus, Arthur Schnitzler, Lion Feuchtwanger, el ya mencionado Jakob Wassermann, y prácticamente todos los autores de origen judío y de lengua alemana, alguna vez recuerdan la problemática de sus antepasados o la de ellos mismos, y revelan así los pensamientos y sentimientos que albergan en torno a ella.

En este trabajo haremos referencia a algunos autores y algunas obras que caben dentro de este marco, en el entendimiento de que el tema merecería un análisis mucho más extenso. Enfoquemos primero a Joseph Roth.

Joseph Roth nació el 2 de septiembre de 1894 en Wolhynia, o sea, en una región fronteriza entre Austria y Rusia, donde conviven varios grupos étnicos. Él mismo tiene la nacionalidad austriaca y pasa sus años de estudiante en Viena y, a partir de 1921, su vida profesional de periodista y escritor en Berlín. Ve, observa y vive tanto, que tal vez por desesperación ante el género humano se vuelve alcohólico, condición que es el tema de su candorosa y trágica novela *La leyenda del santo bebedor*,¹

¹ Joseph ROTH, *La leyenda del santo bebedor*. Barcelona, Anagrama, 1981.

escrita poco antes de su muerte en el exilio en París. Falleció en un hospital para indigentes, víctima de *delirium tremens* y de la absoluta pobreza, el 27 de mayo de 1939. La primera circunstancia tiene sus causas lógicas, la segunda no, ya que era un periodista y escritor de fama internacional, con obras traducidas a varios idiomas, cinco de ellas al francés y editadas en aquel país.

En dos de sus obras narrativas y además en innumerables ensayos, se ocupa de la tradición judaica. Una de ellas es *Der Leviathan* (Amsterdam, 1940) y la otra *Hiob, Roman eines einfachen Mannes* (1932).² El protagonista de *El Leviatán* es un vendedor de corales que va al encuentro del "Leviatán" en el fondo del mar, al hundirse el barco que lo llevaba como emigrante a América desde su natal Galicia. Había abandonado su tierra ante la desesperación de no poder competir con la venta de corales de imitación hechos de celuloide. El arraigo a la tradición, a lo auténtico, no le permite trocar sus apreciados corales verdaderos por baratijas, no obstante las ganancias que podían obtenerse con su venta. Al no doblegarse, sucumbe, tal y como ocurre con la mayoría de los protagonistas en las obras de Roth.

En este relato, Roth ataca de frente el prejuicio del comerciante judío sin alma ni escrúpulos, pero lo hace de un modo tan bello y conmovedor como si perdonara de antemano a todos los antisemitas que se equivocaron durante tantos años porque no habían leído el relato del honesto Nissen Piczenik.

En contraste con Jakob Wassermann, oriundo de Alemania del Sur, Joseph Roth no alberga prejuicio alguno en contra de los judíos europeo-orientales, ya que es uno de ellos y ha convivido con ellos. Así es que no sólo tenía que enfrentarse a los prejuicios antisemitas, sino también a los prejuicios que algunos círculos de judíos occidentales tienen contra los de Europa oriental por su falta de participación en los nuevos valores de Europa occidental. Esto lo hace con mucho efecto en su novela *Job* a través de su protagonista, Mendel Singer, personificación de Job. Mendel Singer no sabe leer y escribir la lengua oficial de su entorno, el ruso, y ejerce la profesión más humilde y más importante a la vez en su pequeño pueblo: enseñar a los niños la palabra de Dios.

El autor describe la infinita pobreza de la familia, la amargura, el duro trabajo y la austeridad de la esposa de Mendel, que todavía logra ahorrar y esconder unos miserables copeques para la máxima emergencia, que sin falta va a aparecer.

² J. ROTH, *Job, la historia de un hombre sencillo*. Madrid, Bruguera, 1981.

Una de las concepciones antisemitas que Joseph Roth refuta en este relato es la del judío errante. El autor muestra todo el dolor que implica para la familia abandonar su pueblo natal. Uno de sus hijos, Schemarjah, había partido para no servir en el ejército ruso, nacionalidad con la que no se identifican los judíos del lugar, y lo hace en calidad de desertor, poniendo en peligro su vida, y con múltiples sacrificios y gastos que corren por entero a cuenta de la madre. Llega al país de la abundancia, América, e invita a sus padres a que lo alcancen ahí porque les puede ofrecer una vida holgada. En efecto, lo hacen, en parte, para terminar con la perenne hambre y, en parte, para evitar que Miriam, la hija, continúe sus múltiples relaciones con los "cosacos". Menos parecen importar sus faltas a la moral en sí, a que las cometa con hombres fuera de su comunidad.

La vida en Nueva York no resulta tan holgada como se había anticipado, y Miriam no endereza sus pasos. La vivienda se limita a espacios reducidos entre ejércitos de pulgas y chinches. El lector vive el desgarramiento que para Mendel Singer significa la llegada al Nuevo Continente y su constante anhelo de regresar a su modesta choza en Galicia para morir ahí y no en tierra extraña.

Joseph Roth ajusta cuentas con otra falacia: la acusación de que sean los judíos mismos quienes provocan la hostilidad contra ellos, lo que no pocas veces ha culminado en un *pogrom*. Con admirable plasticidad pinta la presencia de las figuras negras con sus caftanes y botas en un mundo hostil, subrayando este contraste visualmente al poner como fondo un paisaje cubierto de nieve. Relata una escena en el tren durante el viaje de los dos hermanos al regresar de la oficina de reclutamiento forzoso.

"Hey, ¿por qué estáis tan tristes?", gritó de repente un campesino del lado opuesto [del compartimiento]. Jonás y Schermajah hacían como que no oían o como si la pregunta no fuera para ellos. Apartentar sordera cuando un campesino les dirigía la palabra, esto lo llevaban en la sangre. Desde hacía mil años siempre salía mal cuando un campesino preguntaba y un judío contestaba.³

Sin embargo, el bloque de la comunidad judía ya no es completamente monolítico y se inicia cierto desmoronamiento. Jonás cae presa de las

³ J. ROTH, *Hiob, Roman eines einfachen Mannes*, p. 170. (Todas las traducciones son de la autora de este artículo.)

tentaciones de la vida fuera de la comunidad: acepta tomar alcohol en este mismo viaje, vacía la botella hasta el fondo y cae "como un campesino", y poco tiempo después él mismo se vuelve campesino al servicio de un terrateniente ruso. Ama los caballos, aprende a cabalgar "como los cosacos" y luego como soldado. En consecuencia, la familia lo considera un hijo perdido, aunque no le sustrae su amor y su pensamiento.

En esta novela se manifiesta una crítica dirigida no sólo hacia los que juzgan mal a los judíos, sino también hacia el modo de vida tan cerrado, sin perspectivas, que mantienen las familias judías en esta región y que empuja a los jóvenes a abandonarlo. En el caso de la hija, Miriam, en un principio parecería que su lascivia fuera el único móvil para sus transgresiones morales, pero, de repente, el autor informa al sorprendido lector que no es así. Madre e hija hablan en confianza:

"¿Qué le digo al rabino, Miriam? Le digo que tenemos que irnos porque tú..." "...porque yo me meto con cosacos", completó Miriam sin moverse. Y continuó: "Dile lo que quieras, a mí no me importa. Una vez en América, más aún haré lo que quiero. Porque si tú te casaste con un Mendel Singer, esto no quiere decir que también me tenga que casar con uno. ¿Acaso tienes un mejor hombre para mí? ¿Tienes una dote para tu hija?" [...] Ella tiene razón, pensó Deborah. Ayúdame, Dios mío, ella tiene razón.⁴

De esta forma, Roth dirige su mirada crítica también hacia la vida de la mujer dentro de aquellas comunidades que conoce tan bien. No se destaca por su feminismo ni por su vanguardismo en general, pero su sentido de justicia y humanidad le hacen plantear en varias escenas la situación de la mujer. Hace decir a Mendel Singer, al contemplar a su nuera y detectar dulzura en su mirada, pero poca inteligencia: "Que sea tonta, pues. Las mujeres no necesitan la inteligencia. Que Dios la ayude, amén".⁵ Y en un diálogo-monólogo con su hijo retrasado mental y mudo, dice:

"Escúchame, Menuhim, me encuentro solo. Tus hermanos se volvieron grandes y extraños, van con los soldados. Tu madre es una mujer, qué puedo esperar de ella. Tú eres mi hijo menor; mi última y más joven

⁴ *Ibid.*, p. 211.

⁵ *Ibid.*, p. 225.

esperanza la he plantado en ti. ¿Por qué callas, Menuhim? Tú eres mi verdadero hijo. Mira aquí, Menuhim, y repite las palabras: en el principio Dios creó el cielo y la tierra" [...] Menuhim no se movía.⁶

Ya es rayano en una ofensa de lesa humanidad el fincar toda la confianza y esperanza en un ser tan carente de facultades como lo es Menuhim, obviando toda la capacidad y labor de su esposa Deborah, sólo por ser mujer. La ironía en la trama de la narración quiere que sea precisamente Deborah la que promueve todos los cambios decisivos en la vida de la familia. Ella ahorra y esconde debajo de una duela de la habitación el dinero, que le va a facilitar a Mendel el regreso a su tierra natal; es ella quien lucha por llegar a ver al rabino para que dictamine sobre la vida de su pequeño y deformado hijo Menuhim; es ella quien toma las riendas en la mano para lograr que por lo menos uno de los dos hijos se salve de entrar en el ejército ruso; y es ella quien se precipita a arreglar los documentos para la emigración a Estados Unidos y quien, en ocasiones, se rebela y echa en cara a su marido su falta de iniciativa y logros en la vida, ocasiones en que, según Mendel, "la cabalga el diablo".

La ironía, sin embargo, completa su círculo cuando resulta que de nada sirvieron todos los esfuerzos para salir de la situación desesperanzada de la pequeña familia en su minúsculo ámbito vital: si bien Schemarjah se salvó de ser soldado en Rusia, se enlista desde América voluntariamente en la Primera Guerra Mundial para luchar en el frente de su nueva patria adoptiva, y pierde la vida. Al tratar de salvar a Miriam de los brazos de los cosacos, ella se pierde en los brazos de otros hombres allende el mar y, finalmente, incluso pierde la razón. La salida de ella del círculo familiar afecta mucho menos al padre que la pérdida de sus hijos varones.

No hay que olvidar que el título de la novela determina básicamente el papel protagónico del *pater familias* y el secundario de la esposa; el tema está fincado en el Antiguo Testamento, y el fondo es el ambiente de los judíos en una región aislada, ambos elementos que no se distinguen por el reconocimiento de la mujer. Job es una figura que sufre intensamente, y el sufrimiento de la mujer, probablemente mayor, es secundario. Ella no sobrevive la noticia de la muerte de Schemarjah, y así es liberada de ver la reclusión de su hija en una institución mental. Mendel es quien sobrevive para verse reconciliado con Dios a través de la brillante transformación de su hijo varón Menuhim. Mendel es quien se había

⁶ *Ibid.*, p. 178.

rebelado contra Dios, desafiándolo al comer carne de puerco y querer quemar los sagrados objetos de culto, al asistir al templo no para fines religiosos sino por paga como décimo hombre, y prestando sus objetos de culto por dinero. Mendel-Job es un hombre de Dios porque lucha contra Dios, y él lo perdona. Deborah y sus hijos no se enfrentaron a Dios, sólo obedecieron los dictados de la vida, son mortales como los demás.

La novela es una declaración de adhesión de Joseph Roth a su origen, un acto de fe y un legado, en el que despliega toda su aguda inteligencia y toda su maestría del idioma alemán. Es expresión más auténtica y más de fondo que sus declaraciones nostálgicas por la monarquía austriaca y su momentánea conversión al catolicismo. Es al mismo tiempo una toma de posición crítica frente a la vida de los judíos de Europa oriental dentro de un contexto cambiante en lo religioso, social, económico, geográfico.

Arthur Schnitzler (1862-1931) es otro de los autores que en algunas de sus obras asume una posición crítica ante la precaria convivencia entre judíos y no judíos en la sociedad austriaca. Es conocido sobre todo por su obra dramática, en la cual muestra con frío cinismo la vida vienesa y sus frívolos protagonistas. En una novela, *Der Weg ins Freie* (*El camino hacia la libertad*, 1908), vierte mucho de su pensamiento sobre la temática de las dificultades de esta convivencia.

Schnitzler muestra en conversaciones y situaciones el comportamiento de individuos con prejuicios antisemitas y la reacción de las personas afectadas. Un caso con desenlace fatal es el de Leo Golowski, un joven de una familia judía de clase media que sufre, durante su año de servicio militar obligatorio, todas las vejaciones posibles y algunas más, de las que los superiores militares saben infligir a los reclutas, por el hecho de ser judío. El joven soporta todo, pero para el día de su licenciamiento ha incubado un plan: intercepta al capitán y le dice: "Ayer, capitán, usted fue más que yo. En este momento estamos de igual a igual, pero mañana a esta hora, uno será de nuevo más que el otro".⁷ O sea, uno estará muerto. Y así pasó, tocándole la parte de ser menos al capitán. Tras este duelo Leo Golowski es encarcelado, pero liberado por amnistía después de dos meses. El joven Golowski se indigna, ya que opina que la amnistía supone una culpabilidad de su parte, la cual rechaza alegando que siguió estrictamente los cánones de los duelos por los cuales a nadie se le solía encarcelar, sólo a él por su condición de judío. Y se rebela contra la justicia impartida con dos medidas.

⁷ Arthur SCHNITZLER, *Der Weg ins Freie*, p. 413.

El episodio no termina ahí. Cuando Leo Golowski es recibido por familiares y amistades, se comenta su caso. Y alguien sugiere: “qué tal si todos los judíos en Austria actuaran así. Las cosas se verían diferentes en este país”. A través de este interlocutor, Schnitzler lleva lo ocurrido al extremo: aplicar la pena de muerte a todos los antisemitas en el país, una suposición absurda y descabellada, sin duda, pero es exactamente lo que Hitler llegaría a efectuar a la inversa: matar a todos los semitas, incluso sin el caballeroso rito previo de batirse en un duelo. Otro interlocutor recoge el tema y explica que la institución del duelo sólo es aplicable a situaciones pasionales e irracionales —precisamente las del antisemitismo. Y siguen las observaciones: siempre hay la opción de rechazar la invitación a un duelo, aduciendo razones de la fe católica. Sin embargo, para un judío éstas no existen, de manera que es condenado a aceptar el duelo si no quiere pasar por cobarde.

En el curso de otras conversaciones surge el alegato de que un judío amante de su patria sería una persona absurda, incluso cómica. ¿Por qué?, se pregunta. Y se contesta que esta patria, ya sea la alemana o la austriaca, no le pagaría ese amor equivocado.

Es verdaderamente asombrosa la clarividencia de Arthur Schnitzler al plantear estos temas, ya que en el tiempo de la publicación de esta novela (1908), innumerables judíos alemanes y austriacos apenas se aprestaban a rendir los más altos servicios a sus respectivas patrias, culminando éstos con la muerte heroica en el campo de batalla de la Primera Guerra Mundial, como ya se mencionó al principio de esta exposición. Ojalá hubieran escuchado a sus escritores, cuyo agudo sentido crítico vaticinaba el desastre por venir. Pero los espíritus más lúcidos entonces fueron, y tal vez hoy sigan siendo, voces en el desierto.

Bibliografía

“Le roman au XXe siècle, traditions et transitions”, núm. monog. de *Austriaca. Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche*. Rouen, Université de Haute-Normandie, mayo, 1977.

KAZNELSON, Siegmund, ed., *Juden im Deutschen Kulturbereich*. Berlín, Jüdischer Verlag Berlin, 1959.

MARCUSE, Ludwig, “Abschied von Joseph Roth”, en Will SCHABER, ed., *Aufbau-Reconstruction*. Nueva York/Colonia, Overlook Press/Kiepenheuer und Witsch, 1972.

RIEDER, Heinz, *Österreichische Moderne*. Bonn, H. Bouvier, 1968.

ROTH, Joseph, *Der Leviathan. Hiob, Roman eines einfachen Mannes. Romane und Erzählungen*, t. I. Colonia, Kiepenheuer und Witsch, 1982.

SCHNITZLER, Arthur, *Der Weg ins Freie*. Berlin, S. Fischer, 1920.

La masculinidad, la feminidad y la novela negra*

Nattie GOLUBOV

Universidad Nacional Autónoma de México

En este trabajo analizaré cómo la crisis de determinados valores y supuestos de la civilización (masculina) ha afectado a la novela negra, género literario que por definición es masculino y que explícitamente excluye a la mujer como lectora. Me interesa señalar que uno de los personajes de este género, Spenser, de Robert B. Parker, se ha convertido en un detective inverosímil en tanto que por definición se pretendía que el detective fuera "a common man".¹ La crisis de la representación de la masculinidad ha abierto la posibilidad de que mujeres como V. I. Warshawski y Kinsey Millhone sean detectives verosímiles a pesar de que han adoptado características y comportamientos que tradicionalmente han sido considerados masculinos. Como todos los géneros literarios populares, éste ha evolucionado en relación con transformaciones sociales específicas. No me detendré en el análisis detallado de los textos porque sólo deseo mostrar lo importante que es, desde el punto de vista de una lectora hipotética, que cuando menos dos escritoras hayan logrado expropiarles a los escritores una literatura que, como los *westerns*, está explícitamente dirigida a hombres porque hace uso de representaciones y fantasías producidas para el consumidor masculino.

Esto lo notamos, por ejemplo, en cómo está representada la mujer en los textos y en la exaltación que se hace del protagonista masculino que a pesar de ser "común" posee cualidades excepcionales. Haré una lectura a contracorriente de la novela negra para mostrar su androcentrismo característico que tanto éxito ha obtenido, como lo constatan las múltiples películas, *comics* y series de televisión que han utilizado la fórmula

* Este trabajo es la reelaboración de una ponencia presentada en la mesa redonda "La imagen de la mujer en la novela policiaca", que se llevó a cabo en julio de 1990 en la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Quisiera dar las gracias a Charlotte Broad por haberme invitado a participar en el coloquio *¿Quién se robó el centenario de Agatha Christie?* Agradezco a Julia Constantino su lectura crítica de este trabajo.

¹ Raymond CHANDLER, "The Simple Art of Murder", en *Pearls Are a Nuisance*, p. 189.

básica del género. Parto del supuesto de que las mujeres hemos sido prisioneras de textos, géneros y cánones masculinos.

En su ensayo "The Technology of Gender" Teresa de Lauretis postula lo siguiente: a) la construcción del género es tanto el producto como el proceso de su representación; b) la construcción del género es el producto y el proceso tanto de la representación como de la autorrepresentación; c) la construcción del género tiene lugar hoy en día a través de las muchas tecnologías del género (por ejemplo, el cine) y los discursos institucionales (verbigracia, la teoría) con el poder de controlar el campo de significados sociales, y así produce, promueve e "implanta" representaciones de género.² La novela negra, tecnología del género popular, mitifica un estereotipo del hombre racional, consciente de sí mismo, de su lugar y deber en el mundo, capaz de redefinir su historia y proyectar su futuro. El detective es resultado de un proceso de mitificación,

[...] un proceso de simbolización inconsciente, como identificación del objeto con una suma de finalidades no siempre racionalizables, como proyección en la imagen de tendencias, aspiraciones y temores, emergidos particularmente en un individuo, en una comunidad, en todo un periodo histórico.³

Me parece indiscutible el hecho de que si el receptor de una obra literaria es mujer, su experiencia de lectura es significativamente diferente a la de un hombre. Sabemos que hay múltiples lecturas de un texto, ya que lo actualizamos por medio de la lectura. En el caso de la novela negra, todo lector se identifica con el detective por medio de la narración en primera persona, pero la identificación de una mujer con el héroe resulta problemática, y gran parte de los críticos de esta literatura suponen que hombres y mujeres construimos el sentido de los textos de manera semejante, como podemos constatar con comentarios como los que siguen:

La novela policiaca debe expresar las experiencias del lector, al mismo tiempo que ofrece cierto derivativo a sus aspiraciones o a sus emociones reprimidas.⁴

² Teresa de LAURETIS, "The Technology of Gender", en *Technologies of Gender*, pp. 1-30.

³ Umberto ECO, "El mito de Superman", en *Apocalípticos e integrados*, p. 249.

⁴ Thomas NARCEJAC, *Una máquina de leer: la novela policiaca*, p. 103.

Cierto es que, por el lado del lector, la novela policiaca puede aparecer como una especie de exorcismo. El criminal es un elemento de la sociedad que se ha puesto a vivir, como el cáncer, de una manera independiente y sin control. El criminal es siempre un “introvertido”, un individuo crispado sobre su propio yo, un “poseído”. Por tanto, no sólo es necesario perseguirlo, sino además demostrar que el orden sigue siendo *el orden*, que la realidad sigue siendo *la realidad* y que el crimen es una ilusión vencida. Pero el acto que consiste en destruir la ilusión mediante una explicación progresiva es precisamente el de toda iniciación [...] Y el momento solemne en el que el enigma se explica en presencia de todos los personajes de la novela se parece enteramente al de un bautizo de *la verdad*.⁵

De aquí se desprenden varias preguntas: ¿Las experiencias del detective son iguales a las de una lectora? ¿Sus deseos son los mismos? ¿Reprimen las mismas emociones? ¿Desde qué perspectiva se miran “el orden”, “la realidad” y “la verdad” de las que habla el crítico? Para él, como para el lector, el texto sirve como punto de encuentro entre lo personal y lo universal, el lector es invitado a validar la analogía entre la masculinidad y la humanidad, y siente su afinidad con lo universal, con el ser humano paradigmático, porque es hombre. El lector de una novela negra se identificará con el detective que el mismo Raymond Chandler describió así:

He is the hero. He is everything. He must be a complete man and a common man and yet an unusual man. He must be, to use a rather weathered phrase, a man of honour, by instinct, by inevitability, without thought of it, and certainly without saying it. He must be the best man in his world and a good enough man for any world.⁶

Consideremos el siguiente comentario que un detective de Chandler hace respecto a la señora Prendergast en “Mandarin’s Jade”: “ ‘To hell with her’, I said angrily. ‘I wouldn’t trust her with my old socks. I hope she gets raped on the way home’ ”.⁷ Un hombre que lee este comentario se identifica con el héroe, aunque evidentemente no hace falta que en su experiencia particular tenga la fantasía o el deseo de que una mujer sea violada. No hace falta que la identificación sea plena porque la lectura da cabida a las diferencias que puede tener con respecto al detective, y

⁵ *Ibid.*, p. 213. El subrayado es mío.

⁶ R. CHANDLER, *op.cit.*, p. 189.

⁷ R. CHANDLER, “Mandarin’s Jade”, en *Trouble is my Business*, p. 223.

a las diferencias que tiene con respecto a las mujeres. Pero este comentario afecta a una lectora de distinta manera. Las mujeres aprendemos a pensar (y a leer) como hombres, a identificarnos con el punto de vista masculino y a aceptar su sistema de valores como normal y legítimo. Uno de los ejes de este sistema es la misoginia patente del comentario arriba citado, y una lectora reafirmaría esta violencia que se hace a sí misma como justificada y necesaria.

Ante un comentario como ése, una lectora, como su contraparte masculino, ratificará la analogía entre lo masculino y lo universal. El género literario no permite que una lectora se refugie en su diferencia. Por el contrario, se ve involucrada en un proceso que la vuelve contra sí misma. Solicita su complicidad en la elevación de la diferencia masculina postulada como universal y en la denigración de la diferencia femenina como lo Otro misterioso, impredecible, incoherente, disperso, incontrolable, la alteridad enloquecida y enloquecedora. Así, durante el proceso de lectura la mujer se "masculiniza" si permite que el texto controle su lectura, porque ha sido educada y ha interiorizado los valores y estrategias de lectura y aprehensión androcéntricas. Sin embargo, si desea controlar el texto debe hacer una lectura doble, primero como lo exige el texto (es decir como hombre) y después, o simultáneamente, como mujer. Quizá para una lectora la novela negra no sea un medio para explorar "in fantasy the boundary between the permitted and the forbidden and to experience in a carefully controlled way the possibility of stepping across this boundary",⁸ sino una experiencia esquizofrénica, porque tiene que imaginarse hombre al tiempo que se identifica con la mujer que es caracterizada como:

[...] una amenaza para los hombres, como si su sexualidad fuera una trampa que sólo se vuelve inofensiva cuando ellas mismas están total y verdaderamente atrapadas. Y en forma ingenua, ésta es una evaluación realista de parte del héroe, puesto que con monótona regularidad la chica que le hace sucumbir a sus encantos resulta ser la villana de la obra [...] Lo que el héroe desea es una chica que le ofrezca estímulo sexual, una chica que tenga algo de prostituta; en resumen, una "mala mujer".⁹

La reacción de una mujer ante aquellas fantasías masculinas —las preocupaciones inconscientes de una cultura patriarcal expresadas de

⁸ John G. CAWELT, *Adventure, Mystery and Romance*, p. 35.

⁹ Jerry PALMER, *Thrillers. La novela de misterio*, p. 59.

manera aceptable— es bifurcada, ya que, por un lado, ella se identifica con y se proyecta en el detective extraordinario que tiene una fortaleza moral y una fidelidad obstinada que le permiten cumplir con su deber y sobrellevar ciertas pruebas “inhumanas” sin ejercer facultades sobrehumanas. Por el otro, al identificarse con él, es cómplice de la reducción de los personajes femeninos estereotipados que forman parte de los obstáculos que el héroe logra sobrellevar en defensa propia, ya que los detectives convierten “el cuerpo femenino desnudo en una forma de tentación, pero en una tentación que pueden resistir”¹⁰ porque ejercen un control ejemplar sobre sus cuerpos y emociones, necesario para sobrevivir en el mundo urbano corrupto en el que viven. El héroe es todo un hombre mientras logre sobrellevar todas las contingencias imprevistas (morales y físicas) sin que su autoestima y su imagen de sí mismo sufran daños irreparables.

Como señala Catherine Belsey, un texto como éstos cumple la función de la ideología (en tanto que funge como tecnología del género), no sólo en su representación del mundo de sujetos consistentes que son el origen del sentido, del conocimiento y de la acción, sino que también ofrece al lector, como la posición desde la que el texto es más inteligible, la posición de un sujeto como origen tanto de la comprensión como de la acción que se desprende de esa comprensión.¹¹ Así, tanto el mundo re-presentado como la recepción de esta representación enaltecen el valor de la libertad individual consciente en un mundo de individuos sin contradicciones (y por lo tanto inalterable), cuyo consciente es libre en tanto que enfatiza el valor supremo de la libertad individual de una ideología de la “libre empresa” que insiste en la soberanía del sujeto individual y su derecho y capacidad de escoger entre una gran gama de alternativas viables (y minimiza las limitaciones impuestas a la libertad individual). El interés de esta ideología es sobre todo el de suprimir el papel que desempeña el lenguaje en la construcción del sujeto y su propio papel en la interpelación del sujeto, para presentar al individuo como libre, unificado y autónomo.

La novela negra nos habla de la interacción de un individuo (el “yo” de la primera persona) y su sociedad. Las novelas aparecen como transcripciones de una serie de eventos en un mundo palpable, interpelando al lector como sujeto capaz de percibir y juzgar la “veracidad” del texto, la interpretación de un mundo coherente, sin contradicciones, como lo

¹⁰ *Ibid.*, p. 58.

¹¹ Catherine BELSEY, “Constructing the Subject: deconstructing the text”, en *Feminist Criticism and Social Change*, pp. 45-64.

interpreta el mismo detective-narrador cuya (aparente) autonomía es la fuente y la garantía de la "verdad" de su interpretación. Este modelo de comunicación intersubjetiva, de comprensión compartida de un mundo ficcional que representa al "mundo real", es garantía no sólo de la verosimilitud del texto sino de la existencia del lector como individuo autónomo y conocedor en un mundo de sujetos semejantes a él. Así, la novela negra constituye una práctica ideológica en tanto que se dirige a los lectores como sujetos masculinos, interpeándolos para que libremente acepten su subjetividad y su sujeción. El sentido del texto es la construcción del sujeto, el resultado de un intercambio entre la formación social, el lector y el texto. Como dije con anterioridad, hay múltiples lecturas de un texto, pero algunas interpretaciones son "obvias" dentro y a partir de la ideología dominante donde se ubica el lector, y ciertas posiciones del sujeto son de manera evidente las posiciones desde donde se construyen los significados.

La novela negra se caracteriza, como tantas otras narraciones, por una jerarquía de discursos que establecen la "verdad" de la novela. Como muestra Barthes, la narración gira en torno a la creación de un enigma por la instauración del desorden que sacude y remueve los sistemas de significación convencionales, como lo hace el homicidio, por ejemplo. Pero la narración inevitablemente se encamina a la conclusión que también es un momento de revelación: la disolución del enigma por medio del restablecimiento del orden que existía antes del comienzo de la obra. En el momento de la conclusión todos los enigmas se vuelven plenamente inteligibles para el lector, cuando el motivo del crimen y quien lo cometió salen a la luz pública. Pero a lo largo de la narración se mantiene un alto nivel de inteligibilidad como resultado de la jerarquía de discursos en el texto. La jerarquía funciona por medio de un discurso privilegiado (el del detective y su código de honor) que subordina los demás discursos. Así, el texto ofrece al lector una posición de sabiduría que también es una posición de identificación con la voz narrativa que organiza la realidad literaria.

El texto primero construye un conjunto de supuestos que comparten el lector y el detective-narrador, como por ejemplo, "It had to be a woman. A man couldn't have shot him in just that perfectly relaxed position",¹² que aseguran la inteligibilidad del texto. El lector es un sujeto que sabe y que es testigo de que las verdades compartidas son "obvias" y no pueden ser de otra manera:

¹² R. CHANDLER, "The Lady in the Lake", en *Trouble is my Business*, p. 321.

Common sense always speaks too late. Common sense is the guy that tells you you ought to have had your brake relined last week before you smashed a front end this week. Common sense is the Monday morning quarterback who could have won the ball game if he had been on the team. But he never has. Common sense is the little man in a grey suit who never makes a mistake in addition. But it's always somebody else's money he's adding up.¹³

El discurso del sentido común que goza de posición privilegiada en este género tiene un papel constitutivo importante en mantener la centralidad de la diferencia genérica como eje del poder en la realidad literaria. Plantea que las diferencias son naturales y se fundamenta en un conjunto de significados sociales y de maneras particulares de entender el mundo. Estos significados, que favorecen los intereses de grupos sociales particulares, se fijan y se aceptan comúnmente como verdades obvias acerca del mundo y de los sujetos que lo habitan, y remiten a la experiencia como garantía de la verdad, ya sea la experiencia social colectiva o la de un individuo. La experiencia, como el conocimiento de sentido común que produce, es fija, verdadera, y funciona como guía para la acción. El detective, como ser autónomo dueño de sí, es capaz de transformar el mundo a través de su trabajo. El hecho de que "lo efectivamente ideológico también es, al mismo tiempo, necesariamente utópico"¹⁴ implicaría que una novela negra masculina ejerce poder sobre la lectora por los deseos y fantasías auténticos que propician su "masculinización", ya que al fin y al cabo, y como nos explica Showalter, las mujeres vivimos la realidad cotidiana de los hombres y por lo tanto estamos sometidas a los medios que divulgan y crean estas fantasías que, por ejemplo, aprueban la agresividad siempre y cuando salga intacto el héroe vulnerable, y son transformadas en deseos universales:¹⁵ "With fantasy, however, the conscious mind is there like a watchdog, anxious to put things together with a sense of cause and outcome and to do it in such a way that the wish expressed doesn't come into direct conflict with social values".¹⁶ Debemos suponer que la novela negra satisface deseos, necesidades, aspiraciones y miedos propios de los lectores en una

¹³ R. CHANDLER, *Playback*, p. 79.

¹⁴ Fredric JAMESON, "Conclusion: The Dialectic of Utopia and Ideology", en *The Political Unconscious*, p. 289.

¹⁵ Véase Elaine SHOWALTER, "Feminist Criticism in the Wilderness", en *The New Feminist Criticism*, pp. 243-270.

¹⁶ Rosalind COWARD, "The Story", en *Female Desire*, p. 200.

sociedad determinada (puesto que más que fantasías personales son públicas y sociales), que aún hoy existen, están activos y reafirman las actitudes sociales dominantes que confirman el poder masculino y la subordinación femenina.

A continuación revisaré algunas de las características que definen a todos los detectives de la novela negra norteamericana para luego describir al detective contemporáneo Spenser, quien modifica la fórmula en tanto que es un héroe “domesticado” con quien comienza a desmitificarse el detective tradicional.

Para empezar, surge una oposición aparentemente irreparable entre las esferas pública y privada que se basa en principios opuestos de asociación. Ésos, a su vez, parten de la oposición básica hombre/mujer, representada por el *status* social conflictivo del hombre y de la mujer. La esfera pública, a la que pertenece el detective, abarca toda la vida social aparte de la doméstica, y el héroe se rehúsa a perder la privacidad de su hogar ya que es el único espacio en el que efectivamente está a salvo del caos exterior. Un día, por ejemplo, llega Marlowe a su apartamento y echa a la mujer de “a small corrupt body” que encuentra en su cama:

I didn't mind what she called me, what anybody called me. But this was the room I had to live in. It was all I had in the way of a home. In it was everything that was mine, that had any association for me, any past, anything that took the place of a family.¹⁷

El hogar de Marlowe es aquel definido como un ámbito de privacidad y protección, donde el héroe a solas cura sus heridas y reconstituye su fuerza de trabajo gastada durante el día de actividad en la esfera pública que, a su vez, está dominada por criterios universales, impersonales y convencionales relacionados con logros, intereses, derechos de igualdad y de propiedad —criterios aplicables sólo a los hombres. En palabras de Hélène Cixous, las masculinidad o los sistemas de valores masculinos “are structured according to an ‘economy of the proper’. Proper-property-appropriate: signalling an emphasis on self-identity, self-aggrandizement and arrogant dominance”.¹⁸

El detective vive en un mundo urbano saturado de un mal que ha comenzado a carcomer los cimientos de la clase media, de la ciudadanía respetable y de las instituciones del orden y de la ley:

¹⁷ R. CHANDLER, *The Big Sleep*, p. 147.

¹⁸ Toril MOI, *Sexual/Textual Politics*, p. 110.

The realist in murder writes of a world in which gangsters can rule nations and almost rule cities, in which hotels and apartment houses and celebrated restaurants are owned by men who make their money out of brothels [...]. A world where a judge with a cellar full of bootleg liquor can send a man to jail for having a pint in his pocket, where the mayor of your town may have condoned murder as an instrument of money-making, where no man can walk down a dark street in safety because law and order are things that we talk about but refrain from practising.¹⁹

El investigador privado voluntariamente supervisa los espacios públicos como un vigilante que protege los símbolos de la masculinidad, resguardando al ser masculino del peligro de la corrupción desenfrenada, del materialismo incontrolable y de las mujeres. Todo esto amenaza su individualidad y él lo resiste con estoicismo. Su búsqueda consiste en extirpar el mal y revelar la hipocresía, superando todas las tentaciones y las intimidaciones que cuestionan su imagen, enfrentándolas únicamente con su indiscutible integridad. Su victoria consiste en su capacidad de salir ileso y entero después de sumergirse en las profundidades de la corrupción. Como el epítome de la masculinidad, es un "instinctive protector of the weak, a defender of the innocent, an avenger of the wronged, the one loyal, honest, truly moral man in a corrupt and ambiguous world",²⁰ y su masculinidad es confirmada cuando se compara con la de otros personajes masculinos. La justicia se convierte en una preocupación personal y el conflicto entre la ética del investigador y las reglas del orden social recurre una y otra vez. Esto enfatiza el hecho de que él es un "fracasado" sólo en términos de los ideales dominantes de esa sociedad de consumo desmedido, y su capacidad de vivir fuera de este orden es heroica y resultado de su libertad de elección. Así, el héroe defiende un concepto tradicional de masculinidad ideal y de individualismo exacerbado, mediante el dominio y la constante vigilancia de sí mismo que se subliman en el honor personal y en la virtud heroica.

El deber del héroe es el de combatir todo mal conforme busca la verdad: su meta es descubrir el mal que impregna toda su sociedad, no encubrirlo. Esto sólo puede lograrlo si es un individuo intachable, si se mantiene apegado a su propio código moral. El detective no comparte la moralidad y los valores de la sociedad urbana en la que vive, aunque hace lo posible por salvarla de su proceso de degradación. Es un héroe porque

¹⁹ R. CHANDLER, "The Simple Art of Murder", en *Pearls Are a Nuisance*, p. 189.

²⁰ J. C. CAWELTI, *op.cit.*, p. 151.

logra salvaguardar su integridad, aunque dentro de su mundo nunca es objeto de admiración. Como el detective es un hombre común que sufre derrotas comunes, invariablemente vence al criminal al tiempo que pierde algo: "I felt old and tired and not much use to anybody".²¹ Aunque siempre derrotado, el detective jamás abandona su cometido en la vida, a pesar de que en cada caso se la esté jugando en tanto que depende de que su código moral se mantenga intacto, puesto que es lo único que sustenta la imagen que tiene de sí mismo, es lo único que posee y a partir de él construye su visión del mundo. Paranoico y depresivo, dado que es un individuo que enfrenta persecución física y moral, el detective cree que su aislamiento garantiza la integridad de su ser ya que sólo confía y se necesita a sí mismo. Su meta es la de saber que ha hecho todo lo que estaba en su poder por curar al "sistema" desde una posición marginal. Como nos explica Lukacs:

[...] la consecuencia más profunda es tal vez que la entrega triunfa sobre la soledad egocéntrica; no es la entrega a un ideal proyectado desde nosotros y que rebasa ampliamente nuestro máximo, sino la entrega a algo que es independiente de nosotros y ajeno a nosotros, pero que precisamente por eso es simple y tangiblemente real. Esta entrega termina en aislamiento [...] La ética impone a todo hombre el sentimiento de comunidad, si ya no por otras causas, al menos sin duda por el conocimiento de la utilidad inmediata y calculable del trabajo realizado, por pequeño que éste sea. El autoconocimiento de la pura genialidad en su acción no puede ser sino irracional. Su acción es siempre sobreestimada y subestimada a la vez, precisamente porque no puede ser medida con ningún criterio, ni interno ni externo.²²

El detective, entonces, crea un código moral propio mejor que aquel de la sociedad que lo rodea, y como es "the best man in his world" debe ponerlo a prueba y comprobárselo una y otra vez, para mantener intacta su integridad. Como nos dice Lukacs:

[...] la profesión burguesa como forma de vida significa ante todo el primado de la ética en la vida; que la vida esté dominada por lo que se repite sistemáticamente, regularmente, por lo que siempre retorna de

²¹ R. CHANDLER, "Killer in the Rain", en *Trouble is my Business*, p. 49.

²² Georg LUKACS, "El espíritu burgués y 'L'art pour l'art'", en *El alma y las formas. Teoría de la novela*, p. 102.

acuerdo con el deber, por lo que se tiene que hacer sin tener en cuenta el placer o el displacer.²³

Los obstáculos con los que el héroe se enfrenta son las mujeres, el sexo, el poder y el dinero. Su deber es imponer su concepto de justicia y establecer el orden social en sus términos; en ocasiones protege y encubre los crímenes de sus clientes porque les debe su lealtad, comete delitos para cumplir con sus cometidos, mostrando así que las fronteras entre el bien y el mal son flexibles. Sin embargo, los personajes femeninos son siempre portadores del mal, de la corrupción, inmorales en tanto que son fácilmente corrompibles por dinero y poder, y si acaso el héroe llega a involucrarse con alguna mujer no permite que eso interfiera con su trabajo, puesto que su vida existe para éste. El héroe existe siempre en el ámbito de lo público, terreno de inseguridad e incertidumbre donde nada es seguro ni permanente; sin embargo, sus valores garantizan cierta seguridad y permanencia. Necesita ese mundo para comprar en él su valor como hombre.

Jerry Palmer, en *Thrillers. La novela de misterio*, nos explica que el mundo que presenta la novela de misterio es paranoico, porque la paranoia es precisamente la combinación paradójica entre una seguridad irreal —inequívoca— en uno mismo y una constante vigilancia en contra de las conspiraciones.²⁴

El detective, precariamente ubicado en las fronteras entre los espacios público y privado (la corrupción se gesta en los espacios privados), está en posición de salvar a su sociedad porque sospecha de todos: cualquiera puede ser un asesino. La comunidad que lo rodea siempre es una presencia para él, y está íntimamente vinculado con sus normas en tanto que, aun cuando se encuentra solo, está en su función de vigilante que sospecha siempre de todos. Puede desempeñar este papel porque es un lobo solitario que interactúa con los demás pero que nunca pertenece al grupo, mantiene su posición social fronteriza porque sólo así es capaz de cumplir con su deber, de mantenerse situado por encima del mundo y vencerlo. Interviene cuando el orden normal de las cosas ha sido amenazado, pues su función es la de restablecer este orden. Al fin y al cabo, el papel que ha elegido es una posición que la sociedad urbana en la que vive le exige y le ha impuesto. Esto es, dada la creciente tendencia a enfatizar la individualidad, la privacidad y la autonomía en una sociedad

²³ *Ibid.*, p. 101.

²⁴ J. PALMER, *op.cit.*, p. 145.

urbana, la cohesión social sólo puede garantizarse por la supresión de la anormalidad, la vigilancia y el control de cualquier acto que sea una desviación de las normas dominantes y que pueda amenazar este orden.

Si la novela de detectives se construye sobre la base de una "ideología de la paranoia", y si el detective está encargado de supervisar los espacios públicos como vigilante de los símbolos de la masculinidad, puede suponerse que la paranoia se intensifica cuando estos símbolos entran en crisis. Me referiré a "Masculino, femenino, neutro" de Josep-Vicent Marques para explicar por qué nace un detective contemporáneo como Spenser, que tiene características que adjudicaríamos al mítico Superman, precisamente en un momento histórico en el que la masculinidad tradicional ha entrado en crisis. Marques parte del hecho de que "lo masculino se acaba"²⁵ por la irrupción de lo femenino.

"Lo femenino" ha sido todo lo que los hombres querían que fuera, todo lo que no deseaban ser, y dado el cuestionamiento que se ha hecho de los supuestos que sustentaban la naturalidad del binomio masculino/femenino, se ha abierto el camino para lo neutro, "en el sentido de accesible a unos y otras".²⁶ Sin embargo, la reconstrucción de lo neutro es tarea exclusiva de las mujeres, porque a nivel subjetivo el hombre "se defiende o entra en crisis, pero no asume la redefinición de su identidad".²⁷ Los hombres cuestionan otros aspectos de la cultura y de su papel en ella, y esto "nos invita a reflexionar sobre el hecho de que la misma reivindicación de lo femenino viene propiciada por algo que es en cierto modo neutro si no un signo de crisis masculina: la crisis de la civilización".²⁸

A riesgo de simplificar las hipótesis de Craig Owens (y del feminismo), diría que el feminismo intenta alterar la estabilidad de la posición de dominio en la que "los sistemas representacionales de Occidente sólo admiten una visión, la del sujeto masculino, o más bien postulan el sujeto de representación como absolutamente centrado, unitario, masculino",²⁹ como queda representado en la novela negra. Owens explica que entre las prohibiciones de la representación occidental, aquellas que carecen de legitimidad, se encuentran las mujeres. Y como éstas no están represen-

²⁵ Josep-Vicent MARQUES, "Masculino, femenino, neutro", en *El Viejo Topo*, extra, 10, p. 7.

²⁶ *Ibid.*, p. 14.

²⁷ *Ibid.*, p. 14.

²⁸ *Ibid.*, p. 14.

²⁹ Craig OWENS, "El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo", en Hal FOSTER, comp., *La posmodernidad*, p. 95.

tadas son sólo una figura de lo irrepresentable, como lo Otro, la naturaleza, la locura, etcétera. La crisis de la modernidad, y por lo tanto de la representación del sujeto masculino, es “la pérdida de la narrativa [que] es equivalente a la pérdida de nuestra capacidad para situarnos históricamente”.³⁰ Uno de los síntomas de la reciente pérdida de la supremacía masculina y de sus representaciones, por muy insignificante que éste parezca, es el hecho de que algunas escritoras han expropiado a los hombres una de sus tecnologías del género para asumir lo que se consideraría una posición masculina al representarse a sí mismas o, en términos de Marques, para restablecerle a la novela negra su contenido neutro. Esto es, la realidad literaria de la novela negra que ha sido exclusivamente masculina ha sufrido una transformación importante e irreversible. Como la verosimilitud es históricamente determinada, y como al menos para las lectoras las detectives recién concebidas son verosímiles, puede suponerse que esta apropiación y necesaria transformación del género literario ha sido posible por esta crisis.

Asimismo, Spenser, el detective de Robert B. Parker, también es resultado de esta crisis. El detective no se ha modificado radicalmente, sino que más bien ha exacerbado aquellas propiedades masculinas tradicionales en un intento por salvarlas. Spenser es tan paternalista que llega al extremo de adoptar al hijo de una pareja divorciada en *Early Autumn*, se convierte en el protector de una feminista lesbiana en *Looking for Rachel Wallace*, y se hace cargo de una prostituta en *Ceremony* y en *Taming a Sea-Horse*. Este cuidado de los otros tradicionalmente ha sido considerado como quehacer femenino. La impartición de la justicia, patrimonio de los detectives tradicionales como Marlowe, da lugar a la instrucción de los niños, de las mujeres descarriadas y de los adolescentes mal encaminados. Spenser, ex boxeador profesional, es un hombre que depende de su fuerza física, no bebe nada más que cerveza, prepara platillos complicados (quehacer también “femenino”), mantiene una relación afectiva duradera con Susan Silverman, doctora en psicología de Harvard, es aficionado al beisbol, hace ejercicio diariamente, y a lo largo de su vida se ha rodeado de una familia sustituta. Esto es, se ha integrado al *american way of life* de la década de los ochentas y como resultado ha perdido la posición marginal que caracterizaba a los detectives anteriores y que los ubicaba en una posición desde la cual podían hacer una crítica de su sociedad y proponer la ética alternativa que los determina.

³⁰ *Ibid.*, p. 106.

Las novelas de Spenser, todas narradas en primera persona, dejan patente que es un hombre culto que cita a Freud, a Shakespeare, a Gertrude Stein, a Emerson y Whitman. Además, su masculinidad debe explicitarse porque ya no es uno de los supuestos que el lector comparte con él. Aquellas nociones compartidas que formaban parte del sentido común y del discurso patriarcal que sustentaba la narración, ahora deben ser explicadas con aclaraciones como la siguiente: "You have to be autonomous. Dependent on yourself. Not influenced by things outside yourself"³¹ o, como señala la propia Susan:

It's where you lose me, this arcane male thing. It's like a set of rituals from a religion that no longer exists, the rules of a kingdom that disappeared before memory. It can't be questioned or explained, it simply is -like gravity or inertia [...] I realize it's a source of strength for you, but you pay a price for it too.³²

Compárese este comentario dicho con seriedad con un comentario semejante de Marlowe, quien se identifica y proyecta en la figura de un caballero que ve en un vitral cuando visita a un cliente:

[...] there was a broad stained-glass panel showing a knight in 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.³³

En *A Catskill Eagle*, novela en la que más parece un caballero que rescata a su dama de una fortaleza, Spenser piensa lo siguiente:

I thought of Susan. Of her intelligence, her strength, her deep interiority, and of the compassion of her face. I thought of "forever" and how we were forever. Forever. During my dark and silent progress forever was like a lighthouse and I thought of it again. *Forever*. It was

³¹ Robert B. PARKER, *Early Autumn*, p. 113.

³² R. B. PARKER, *Ceremony*, p. 106.

³³ R. CHANDLER, *The Big Sleep*, p. 1.

a fact. The fact. Susan and I were forever [...] The fact existed, unchangeable like eternity.³⁴

Comparémoslo con lo dicho por Marlowe:

What did it matter where you lay once you were dead? In a dirty sump or in a marble tower on top of a high hill? You were dead, you were sleeping the big sleep, you were not bothered by things like that. Oil and water were the same as wind and air to you. You just sleep the big sleep, not caring about the nastiness of how you died or where you fell.³⁵

La novela negra ha sufrido un proceso de sentimentalización, resultado de la repetición gratuita de la fórmula básica del género. Spenser mantiene lazos afectivos, tiene una vida privada y un hogar que funcionan como “the source of warmth”³⁶ de su vida. Así, aunque las características del detective se han modificado conforme cambian los estereotipos de la época (*A Catskill Eagle* llega a parecerse a *Rambo*), su búsqueda es la misma y resulta inverosímil en su mundo. Además, el narrador repite una y otra vez las características que el detective supuestamente posee “naturalmente”, se ve en la necesidad de explicar y justificar su comportamiento tan obsoleto en un mundo donde ya resulta casi absurdo porque “en el mundo de la normalidad se produce un momento en que éste carece de capacidad de entusiasmar a nadie”,³⁷ cosa que según Chandler no debería ser necesario: “[The detective] must be, to use a rather weathered phrase, a man of honour, by instinct, by inevitability, without thought of it, and certainly without saying it”.³⁸

Según Abraham Moles, el *kitsch* que caracteriza el *american way of life* de los ochentas y que Spenser ha asimilado se compone de los siguientes valores fundamentales: seguridad frente a las vicisitudes del mundo exterior, que se propone como un valor ideal; autoafirmación, ausencia de cuestionamiento de una forma de vida o de un sistema económico basados en la acumulación creadora y en la conservación de capital, de mercancías, de grandes tiendas o de objetos; sistema posesivo como valor esencial, donde el hombre es lo que aparenta, y aparenta por

³⁴ R. B. PARKER, *A Catskill Eagle*, p. 294.

³⁵ R. CHANDLER, *The Big Sleep*, p. 215.

³⁶ R. B. PARKER, *Ceremony*, p. 107.

³⁷ J. V. MARQUES, *op.cit.*, p. 15.

³⁸ R. CHANDLER, “The Simple Art of Murder”, en *Pearls Are a Nuisance*, p. 189.

sus posesiones: el tamaño del departamento, la altura de los cielorrasos o la platería; *Gemütlichkeit* vinculada con el alma y el corazón, intimidad agradable y afectuosa, virtud de la comodidad, *cosyness* de la cultura anglosajona; ritual de un modo de vida.³⁹ Es evidente que Spenser defiende el derecho que todo individuo tiene de acceder a estos valores fundamentales que garantizan el bienestar, pero lo hace desde adentro, como integrante de esa sociedad. Es ésta su diferencia fundamental con respecto a los detectives que lo preceden y es por esto mismo que se convierte en un detective inverosímil, porque la realidad literaria y el contrato narrativo que caracteriza al género no se han transformado.

No es sorprendente, entonces, que un detective como Spenser se convierta más en un padre, ahora que mujeres como Sara Paretsky y Sue Grafton crean a sus detectives V. I. Warshawski y Kinsey Millhone. La primera, divorciada, deja de ejercer como abogada, y Millhone, divorciada por segunda y última vez, deja el departamento de policía: " 'It's not that different from being a cop' I said. I'm not part of the bureaucracy, that's all. Don't wear a uniform or punch a time clock. I get paid more, but not as regularly' ".⁴⁰ Las dos investigadoras son profesionales y eligieron su marginalidad conscientemente: "I'm the only person I take orders from, not a hierarchy of officers, aldermen, and commissioners",⁴¹ dice Warshawski. Ambas obtienen reconocimiento público como ciudadanas a cambio de su rechazo de las funciones tradicionales asignadas a las mujeres:

"But I'm a happy detective, Bobby, and I made a lousy housewife".
That was true. My brief foray into marriage eight years ago ended in an acrimonious divorce after fourteen months: some men can only admire independent women at a distance.⁴²

El "yo" ficcional de la novela policiaca narrada en primera persona es el "yo" unificado del egocentrismo masculino. Cuando las heroínas asumen este yo se convierten en la fuente, la garantía, las analistas y las comentaristas de la narración, así como en las productoras de su propia significación. Su constante autoanálisis irónico, que gira en torno a su yo narrado, se une a la expresión del yo que narra y afirmaría que para ellas el acto de narrar es un camino hacia la emancipación, puesto que es un

³⁹ Abraham MOLES, *El kitsch*, p. 95.

⁴⁰ Sue GRAFTON, *'E' is for Evidence*, p. 142.

⁴¹ Sara PARETSKY, *Indemnity Only*, p. 180.

⁴² *Ibid.*, p. 30.

proceso de concienciación. Tratan de reconciliar la oposición represiva femenino/masculino con la visión de una conciencia femenina integrada. Además, al representarse, las detectives destruyen la imagen del “yo” concebido desde fuera. Warshawski y Millhone conscientemente se dirigen a las mujeres lectoras, a quienes no postulan como el Otro amenazante sino como el “yo” no dividido, identificándose con una detective que dice: “I’m a woman, Mr. Thayer, and I can look out for myself. If I couldn’t, I wouldn’t be in this kind of business. If things get heavy, I’ll figure out a way to handle them —or go down trying. That’s my problem, not yours”.⁴³

Millhone nos dice algo similar: “As a lady in distress, I don’t ordinarily call on men. I’ve been schooled in the notion that a woman, these days, saves herself, which I was willing to do if I could just figure out where to start”.⁴⁴

Al asumir el modelo masculino integrado lo desmitifican, volviéndolo más accesible para una lectora que ya no se ve forzada a enfrentar discursos como los que siguen, que la excluyen como sujeto al tratarla como objeto:

“I was pleased —most men would be. I took her to dinner at L’Espalier. We had wine. We went to the Plaza Bar. We came home her...” Rojack made a shrugging hand-spread gesture; among us men of the world, it would be clear what happened next.⁴⁵

I gave her the complete smile. The one where my eyes crinkle at the corners and two deep dimples appear in my cheeks. Women often tore off their underwear and threw it at me when I gave them the complete smile.⁴⁶

Spenser mantiene una relación amorosa estable, pero ni Millhone ni Warshawski lo hacen a pesar del hecho de que tradicionalmente se cree que una mujer depende de sus relaciones y se reafirma en ellas:

About every six or eight months, I run into a man who astounds me sexually, but between escapades, I’m celibate, which I don’t think is

⁴³ *Ibid.*, p. 9.

⁴⁴ S. GRAFTON, *‘E’ is for Evidence*, p. 31.

⁴⁵ R. B. PARKER, *Stardust*, p. 76.

⁴⁶ R. B. PARKER, *Playmates*, p. 41.

any big deal. After two unsuccessful marriages, I find myself keeping my guard up, along with my underpants.⁴⁷

A diferencia de los detectives tradicionales, Spenser mantiene lazos afectivos, aunque jamás proporciona sus antecedentes particulares: es un hombre sin orígenes. Esto enfatiza el hecho de que Spenser es un *self-made man*, independiente y libre de la responsabilidad que implica tener una familia, además de que reafirma la creencia de que los hombres son capaces de subsistir y de hacerse solos. En cambio, Warshawski y Millhone hablan de las mujeres que las criaron para que fueran como son: a Millhone la educó una “no-nonsense aunt who had done her best, who had loved me deeply, but with a matter-of-factness that had failed to nourish some part of me”.⁴⁸ Esta detective se representa así:

For the record, my name is Kinsey Millhone. I'm a private investigator, licensed by the State of California, (now) thirty-three years old, 118 pounds of female in a five-foot six-inch frame. My hair is dark, thick, and straight. I'd been accustomed to wearing it short, but I'd been letting it grow out just to see what it would look like. My usual practice is to crop my own mop every six weeks or so with a pair of nail scissors. This I do because I'm too cheap to pay twenty-eight bucks in a beauty salon. I have hazel eyes, a nose that's been busted twice, but still manages to function pretty well I think. If I were asked to rate my looks on a scale of one to ten, I wouldn't. I have to say, however, that I seldom wear makeup, so whatever I look like first thing in the morning at least remains consistent as the day wears on.⁴⁹

Warshawski, por su lado, tenía una madre a la que describe así: “She was a fighter, and I got my scrappiness from her, not from my big, even-tempered father”.⁵⁰ En las novelas de estas detectives se vislumbra una genealogía femenina. Esto es, y como dijo Virginia Woolf, “we think back through our mothers if we are women”.⁵¹ Kinsey Millhone enfatiza la ficcionalidad del texto y de sí misma en los epílogos con los que concluye sus novelas. Para ella escribir es crearse, ya que carece de modelos. En *Blood Shot*, Warshawski hace referencia a Kinsey Millhone:

⁴⁷ S. GRAFTON, *'C' is for Corpse*, p. 11.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 36.

⁴⁹ S. GRAFTON, *'G' is for Gumshoe*, p. 1.

⁵⁰ S. PARETSKY, *Indemnity Only*, p. 76.

⁵¹ Virginia WOOLF, *A Room of One's Own*, p. 72.

"I've always been a little jealous of Kinsey Millhone's immaculate record-keeping; I didn't even have receipts for meals or gas"⁵² y marca su diferencia con la tradición masculina: "Still, being a private investigator is not the romance of the loner knight that Marlowe and Spenser like to pretend —half the time you're doing some kind of tedious surveillance".⁵³

Tanto Paretsky como Grafton sacuden las convenciones del género al convertir a la mujer en el yo íntegro y no en el Otro: no son mujeres que buscan su continuidad en los otros, como las mujeres en las novelas narradas por hombres que recurren a sus *feminine wiles* para conseguir lo que desean a través de los hombres. Las detectives, aunque tan solitarias como los detectives masculinos, son mujeres-para-sí y no para-los-otros: "I do have friends, but I don't entertain",⁵⁴ dice Millhone, aunque cuenta con el apoyo de varias mujeres en su comunidad. En la última novela que se ha publicado, Warshawski reconoce que necesita el apoyo de otra mujer: "It's Lotty. I'm so scared —scared she's going to leave me the way my mother did. It didn't matter that I loved my mother, that I did what I could to look after her. She left me anyway. I don't think I can bear it if Lotty abandons me too".⁵⁵

Las dos también se apegan a un código moral como los detectives masculinos, pero no les es exclusivo, ya que lo comparten con otras mujeres, aunque también mantienen su diferencia con ellas: "Does being a feminist mean you have to support *everything* your sisters do?"⁵⁶ Además, ya no se toman su papel de heroínas tan en serio como los detectives masculinos:

In spite of the fact that I'm a social oaf, my aunt instilled a solid set of values, which prevailed in the end. By the time I graduated, I'd straightened up my act and now I'm a model citizen, give or take a civil code or two. At heart, I've always been a prissy little moralist. Private investigation is just my way of acting out.⁵⁷

Spenser, por su parte, se representa así: "The world is full of people

⁵² S. PARETSKY, *Blood Shot*, p. 159.

⁵³ S. PARETSKY, *Burn Marks*, p. 29.

⁵⁴ S. GRAFTON, *'C' is for Corpse*, p. 11.

⁵⁵ S. PARETSKY, *Guardian Angel*, p. 416.

⁵⁶ S. PARETSKY, *Burn Marks*, p. 334.

⁵⁷ S. GRAFTON, *'E' is for Evidence*, p. 110.

I can't save. I get used to that. I got used to it on the cops. Any cop does. You have to or you go down the tube too".⁵⁸

Parecería evidente que no bastaría con que las heroínas sólo adopten características masculinas arbitrariamente porque la realidad literaria resultaría inverosímil. Esto puede mostrarse con un ejemplo sencillo. En *Early Autumn* Spenser enuncia uno de esos supuestos que pertenecen al discurso del sentido común y que es fundamental para la novela negra masculina: "A man's gotta do what a man's gotta do, boy".⁵⁹ Esta oración tiene "the tautological force that masculinity itself has in our culture",⁶⁰ y estabiliza la identidad masculina porque sugiere que el hombre es igual a sí mismo y a lo que hace. Pero la oración pierde sentido si sustituimos la palabra "hombre" por "mujer": "A woman's gotta do what a woman's gotta do". ¿Qué sucedería si sustituimos el masculino por el femenino en la definición que el mismo Chandler hace del detective ideal?

She is the heroine, she is everything. She must be a complete woman and a common woman and yet an unusual woman. She must be, to use a rather weathered phrase, a woman of honour, by instinct, by inevitability, without thought of it, and certainly without saying it. She must be the best woman in her world and a good enough woman for any world.

El "mundo" de la mujer es su hogar, una mujer "común" difícilmente puede considerarse una mujer de "honor". Las mujeres tenemos una posición distinta que la ocupada por los hombres frente a la experiencia femenil en una sociedad determinada. La realidad literaria de las novelas negras escritas por mujeres y con protagonistas femeninos es necesariamente diferente en tanto que remite a la experiencia femenina compartida por las mujeres. Así, se sustenta con valores, entendidos, preocupaciones y problemas que son de mujeres, como el aborto, la prostitución, la soledad, el hostigamiento sexual en el trabajo, la soledad de la vejez, la violencia doméstica, etcétera.

Cada lectora recrea una experiencia de lectura en términos de su identidad genérica. Siguiendo lo expuesto por Norman Holland y Leona Sherman, una lectora se enfrenta a un texto con un conjunto de expecta-

⁵⁸ R. B. PARKER, *Early Autumn*, p. 58.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 59.

⁶⁰ Tania MODLESKI, "Feminism and the Power of Interpretation: Some Critical Readings", en Teresa de LAURETIS, ed., *Feminist Studies/Critical Studies*, p. 134.

tivas, de esperanzas y miedos: "We want the text to be the kind of world we know how to deal with".⁶¹ Esto es específicamente cierto en términos de la novela negra y de otros géneros como la novela rosa o los *best-sellers* norteamericanos dirigidos a un público femenino, donde las lectoras esperan tener una experiencia de lectura gratificante. El éxito de este tipo de literatura escapista es que da cabida a nuestras diferencias (o sea, a las diferencias que tendríamos con respecto a la protagonista) mientras se reafirma nuestra semejanza como mujeres. Al usar estrategias de adaptación como serían la defensa y la expectativa, como lectoras investimos el texto con conjuntos de deseos y de fantasías: "We match inner defenses and expectations to outer realities in order to project into them and then transform those fantasies into significance".⁶² Al dirigirse explícitamente a sujetos femeninos, estas novelas permiten que la experiencia de lectura no sea escindida, ya que las estrategias interpretativas generadas por el género literario son diferentes en tanto que son significativas para las preocupaciones, necesidades y experiencias de las mujeres como grupo.

Así, en vez de que una lectora tenga la necesidad de asumir la posición de lo que Judith Fetterley llamó un *resisting reader* frente a un texto androcéntrico, donde debe resistir una identificación plena con el protagonista para que su experiencia de lectura sea placentera, ahora es posible que la lectora se entregue a la lectura y se identifique cómodamente con "a hard-assed private eye waging a one-woman war against the bad guys everywhere".⁶³

Bibliografía

- BELSEY, Catherine, "Constructing the Subject: deconstructing the text", en Judith NEWTON y Deborah ROSENFELT, eds., *Feminist Criticism and Social Change*. Nueva York/ Londres, Methuen, 1985, pp. 45-64.
- CAWELTI, John G., *Adventure, Mystery and Romance*. Chicago, University of Chicago Press, 1979.

⁶¹ Norman N. HOLLAND y Leona F. SHERMAN, "Gothic Possibilities", en *Gender and Reading: Essays on Readers, Texts, and Contexts*, p. 216.

⁶² *Ibid.*, p. 217.

⁶³ S. GRAFTON, 'E' is for Evidence, p. 70.

COWARD, Rosalind, "The Story", en *Female Desire*. Londres, Paladin, 1987, pp.199-204.

CHANDLER, Raymond, "The Simple Art of Murder", en *Pearls Are a Nuisance*. Londres, Pan, 1980, pp. 173-190.

CHANDLER, Raymond, *Trouble is my Business*. Nueva York, Vintage, 1988.

CHANDLER, Raymond, *The Big Sleep*. Nueva York, Ballantine, 1975.

CHANDLER, Raymond, *Playback*. Harmondsworth, Penguin, 1965.

ECO, Umberto, "El mito de Superman", en *Apocalípticos e integrados*. Trad. de Andrés Boglear. Barcelona, Lumen, 1985, pp. 249-297.

GRAFTON, Sue, *'B' is for Burglar*. Nueva York, Bantam, 1988.

GRAFTON, Sue, *'C' is for Corpse*. Nueva York, Bantam, 1988.

GRAFTON, Sue, *'E' is for Evidence*. Nueva York, Bantam, 1989.

GRAFTON, Sue, *'G' is for Gumshoe*. Nueva York, Fawcett Crest, 1990.

HOLLAND, Norman N. y Leona F. SHERMAN, "Gothic Possibilities", en Elizabeth A. FLYNN y Patrocínio P. SCHWEICKART, eds., *Gender and Reading. Essays on Readers, Texts, and Contexts*. Báltimor/Londres, The John Hopkins University Press, 1986, pp. 215-233.

JAMESON, Fredric, "Conclusion: The Dialectic of Utopia and Ideology", en *The Political Unconscious*. Londres, Methuen, 1986.

LAURETIS, Teresa de, "The Technology of Gender", en *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington, Indiana University Press, 1987, pp. 1-30.

LUKACS, Georg, "El espíritu burgués y 'L'art pour l'art'", en *El alma y las formas. Teoría de la novela*. Trad. de Manuel Sacristán. México, Grijalbo, 1985, pp.99-132.

- MARQUES, Josep-Vicent, "Masculino, femenino, neutro", en *El Viejo Topo*, extra, 10. 1976.
- MODLESKI, Tania, "Feminism and the Power of Interpretation: Some Critical Readings", en Teresa de LAURETIS, ed., *Feminist Studies/Critical Studies*. Bloomington, Indiana University Press, 1986, pp. 121-138.
- MOI, Toril, *Sexual/Textual Politics*. Londres, Methuen, 1985.
- NARCEJAC, Thomas, *Una máquina de leer: la novela policíaca*. Trad. de Jorge Ferreiro, México, FCE, 1986.
- OWENS, Craig, "El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo", en Hal FORSTER, comp., *El posmodernismo*. Trad. de Jordi Fibla. Barcelona, Kairós, 1985, pp. 93-124.
- PALMER, Jerry, *Thrillers. La novela de misterio*. México, FCE, 1983.
- PARETSKY, Sara, *Indemnity Only*. Harmondsworth, Penguin, 1987.
- PARETSKY, Sara, *Blood Shot*. Nueva York, Dell, 1988.
- PARETSKY, Sara, *Burn Marks*. Nueva York, Dell, 1990.
- PARETSKY, Sara, *Guardian Angel*. Nueva York, Dell, 1992.
- PARKER, Robert B., *Ceremony*. Harmondsworth, Penguin, 1987.
- PARKER, Robert B., *Early Autumn*. Harmondsworth, Penguin, 1988.
- PARKER, Robert B., *A Catskill Eagle*. Harmondsworth, Penguin, 1986.
- PARKER, Robert B., *Stardust*. Nueva York, Berkley, 1991.
- SHOWALTER, Elaine, "Feminist Criticism in the Wilderness", en Elaine SHOWALTER, ed., *The New Feminist Criticism*. Londres, Virago, 1986, pp. 243-270.
- WOOLF, Virginia, *A Room of One's Own*. Londres, Granada, 1982

Paretsky and Grafton: Feminism and the New Hard-Boiled Detective*

Marianna POOL WESTGAARD
El Colegio de México

Before I start on this little odyssey, I'd like to say that everything here comes from the heart. I'm a loyal fan, not a literary critic (as will soon become apparent), so I'm hoping that the breadth of my enthusiasm will make up for the lack of depth in my analysis. That said, let us turn to the topic at hand.

There are two relative newcomers to the mystery genre in the United States: Sara Paretsky and Sue Grafton. The major character in Paretsky's series is a female detective named V. I. Warshawski; Grafton's protagonist is another female p. i. (the current abbreviation for *private investigator*, the term "private eye" being totally passé, I suppose), named Kinsey Millhone. When people talk about either of these authors or their characters, they almost always mention them together. One of the things I would like to examine is why this should be the case.

Both of these women (Paretsky and Grafton, that is) write in the genre known popularly as that of the "hard-boiled detective novel". The essential difference between them and their intellectual predecessors is that their detectives are women.¹ Since the traditional "hard-boiled" detective has typically been an extremely *macho* sort of male living in a fairly *macho* world, it seems obvious that a woman cast in the same role would have to break free of certain female stereotypes. However, I don't think it follows necessarily that these women are "men in disguise".

This brings me to my other topic for exploration: are Kinsey Millhone and V. I. Warshawski feminist role models and, if so, what kind? It seems only fair to mention that my answer to this question is yes, and to apologize up front for the gross overgeneralizations I am about to put

* Este trabajo se presentó originalmente en el coloquio *¿Quién se robó el centenario de Agatha Christie?*, celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, en julio de 1990.

¹ One notable exception is A. A. Fair's Bertha Cool, but she was ugly and he was a man. Even so, although she was meant to repulse at the time, she's a delightful read in the light of modern-day feminism.

forth concerning the differences between men and women. As in all things, these remarks must be taken less seriously than they might appear. Categorical statements about how men and women view the world do not promote rational debate, but sexist bashing, which hardly seems to be the point. On the other hand, it is very difficult to articulate what is wrong with the male-female setup as it now stands without recurring to these radical and stereotypical conceptions, if only as a starting point.

An excellent case in point is a book which has recently spent several weeks on the best-seller list in the United States. *You Just Don't Understand!*,² by sociolinguist Deborah Tannen, analyzes the differences in conversational styles between men and women. Although it is filled with both male and female stereotypes from beginning to end, the fact that the book is so good has nothing to do with our buying wholesale into these ideas, but with our ability to glimpse grains of truth in them: they come close to our experience without *being* our experience. Tannen's virtue is that she takes neither the male nor a female side, but points out even-handedly just where the differences lie. In my personal view of the universe, this is all to the good, because if feminism does not serve to make life more rewarding for both women and men, then it is worth a lot less than we think it is. Men are as bound by their own stereotypes as women are by theirs. One of the goals of the feminist movement, it seems to me, is the loosening of stereotypes on both sides. Rigid and dogmatic feminism is as bad as traditional *machismo*.³ Thus, any flat-out pronouncements that "Men are like this while women are like that" are self-defeating from the outset and should be taken with a (very large) grain of salt.

Returning to the first question—why Paretsky and Grafton seem like the Chang and Eng of current American detective fiction—the easy answer is that there are many overt similarities between them. For one thing, both published the first mystery in their respective series in the same year, 1982. Both have kept up a steady pace since then, Paretsky's production amounting to seven and Grafton's to nine. There is, however, a noticeable difference in their titling practices: while Grafton has followed in the footsteps of the MacDonald who put a different color into

² M. Morrow, New York, 1990.

³ Except, perhaps in the political arena, which is by nature a place where things are only accomplished by concerted and unified efforts. Better working conditions for women, for example, have never been achieved without this.

each of his titles to help remind readers whether they had read them or not (her books come in alphabetical order, starting with *'A' is for Alibi*, and so on, up to the current *'I' is for Innocent*), Paretsky has more variegated titles.⁴

The two series are certainly in the "hard-boiled" mode: gritty first-person narrative by the protagonists, Millhone and Warshawski, who are down-to-earth, wisecracking, take-no-guff types who work out of run-down offices, drive cars that have seen better days and live in non-too-opulent surroundings. Now in their middle to late thirties, both were only children who have lost their parents and all their close relatives. (Warshawski has a mad aunt and a cousin who, fortunately, keeps his distance, but Millhone has no one). Both were involved with the forces of law and order before taking up their present professions, Kinsey as a cop and V.I. as a public defender. Their apparent outlook on life runs to the cynical, although deep down they operate with a moral code that defines quite rigidly what is acceptable and what is not (murder and betrayal are not; other things are iffy). They keep in shape by jogging, although neither one likes it very much, and Warshawski is very much into volleyball, as well. Their tongues are sharp and their palates prefer Scotch. Their love lives also show close parallels: both are divorced (Millhone twice, Warshawski once); they fall into not-very-intense affairs on a semi-regular basis, sometimes even with the people who turn out to be the bad guys.

⁴ In the interests of bibliographical accuracy, the titles in Grafton's series are *'A' is for Alibi* (1982), *'B' is for Burglar* (1985), *'C' is for Corpse* (1986), *'D' is for Deadbeat* (1987), *'E' is for Evidence* (1988), *'F' is for Fugitive* (1989), *'G' is for Gumshoe* (1990), *'H' is for Homicide* (1991), and *'I' is for Innocent* (1992). Paretsky's novels are entitled *Indemnity Only* (1982), *Deadlock* (1984), *Killing Orders* (1985), *Bitter Medicine* (1987), *Blood Shot* (1988), *Burn Marks* (1989) and *Guardian Angel* (1992). There are actually several more women writing about "hard-boiled" female detectives—Lia Matera, Linda Barnes, Gillian Roberts and Patricia D. Cornwell come to mind—but Paretsky and Grafton have been at it longer and more consistently than any of these. Lia Matera has produced five novels so far, *Where Lawyers Fear to Tread*, *A Radical Departure* and *Hidden Agenda*, featuring Willa Jansson, as well as *The Smart Money* and *The Good Fight*, with Laura DiPalma. Linda Barnes has written eight, all of which are excellent. Only in the last four, *A Trouble of Fools*, *The Snake Tattoo*, *Coyote* and *Steel Guitar*, has her female detective Carlotta Carlyle made an appearance. Gillian Roberts has weighed in with *Caught Dead in Philadelphia* and *Philly Stakes*. Patricia Cornwell is a newcomer to be particularly watched. Her detective, Medical Examiner Kay Scarpetta, is less hard-boiled than the others, but her mind is at least as sharp as the stainless steel scalpel she uses for autopsies. The first novel in this series, *Post Mortem*, is chilling and unsettling, and many women readers find it both hard to put down and hard to keep on reading: the crimes consist of a series of brutal torture-rapes which end in murder. Her second, *Body of Evidence*, has just appeared.

Of course, it isn't totally impossible to tell the two apart. Warshawski is the one who dresses well: expensive suits and silk shirts, imported Italian pumps. She manages to go through several of these outfits during each case. Millhone, on the other hand, is more practical about these things—"cheap" is her own assessment of the situation—and generally limits her wardrobe to jeans and tank tops.

Warshawski is more into space: she drives a marginally larger car and her apartment has rooms in it. Millhone drives a VW and lives in a garage converted into a single room. Both their living quarters and their automobiles have been destroyed at one time or another in the pursuit of assorted villains, making one wonder why, if the pay is so low (and sporadic) and the cost of doing business so high, either one continues to do it. This, of course, is one of those cases in which the reader must willingly suspend disbelief, a feat necessary to the swallowing of any work of fiction. This isn't real life, folks. It is an entertaining and thought-provoking caricature of it, but a caricature nonetheless.

It is also to be noted that, while these women seem to be at similar places in their lives, their backgrounds differ considerably. Kinsey is a California WASP, although this condition is mitigated by the fact that she was orphaned as a child and raised by an aunt with decidedly non-mainstream ideas. V. I. (or Vic, as she allows her friends to call her) is a totally ethnic Chicagoan: her father was Polish and her mother Italian. She herself is a non-practicing Jew. Gabriella, her mother, died when V. I. was fifteen, and Tony, the father, died sometime later, but both hung around long enough to imbue her with a sterling set of moral values.

Certainly the most noticeable difference in the flavor of these novels is their respective settings. As anyone familiar with the United States knows, Chicago and Southern California inhabit different existential planes. Warshawski deals with workers, unions and the ethnic melting pot in every novel. Millhone thinks nothing of driving from her fictional Santa Teresa to Los Angeles and on to Las Vegas in the pursuit of information. It is hard to imagine either of these things happening in the other's series.

To return to the similarities between the two series, however, there are two answers to the question of what makes us think of one when we think of the other. One of these is fairly blatant: in order to write within a particular genre, one must conform to certain aspects of it. In the case of Paretsky and Grafton, the question is why the two series should be so "generic", because I am quite sure that conformation to the exigencies

of the genre is the main element contributing to the *aire de familia*, the family resemblance between the two.

Working within a fairly well-specified literary mold is by no means reprehensible: some of the world's best literature is totally ensconced in genre.⁵ Obviously, the best literature both works within its genre and at the same time transcends it. What is in fact surprising to me is that a good many mysteries *do* transcend the limits of the school in which they are rooted (my personal favorites in this sense are the novels of Michael Innes and Amanda Cross).

I must say that I'm not sure whether Grafton and Paretsky actually do so (Paretsky comes closer to it than Grafton, I think), but they are certainly able to use the genre to their advantage, especially as a tool for feminist criticism. It is only fair, however, to point out that not everyone I've talked to agrees with this assessment, a point to which I will return later.

The other answer to the question of why Paretsky and Grafton's works are so similar is more subtle. It has to do with the way in which Warshawski and Millhone's worlds are structured. These women are both alone in the world, but they have taken on pseudo-families as a means of coping.

Millhone has an eighty-one-year-old landlord, Henry Pitts, who bakes bread and makes up crossword puzzles. He also makes one hell of a father figure. Warshawski has a downstairs neighbor, a Mr. Contreras, who doesn't get along with his own daughter very well, but who looks upon V. I. as the next best thing. Warshawski has a mother, as well, in the form of Charlotte Herschel, M. D., better known as Lotty. Lotty is Austrian, Jewish, a refugee from the Second World War and an obstetrician who deals in difficult pregnancies.

Both Warshawski and Millhone have aunts and uncles of a certain type. The uncles are policemen who try to warn them off their cases as being too dangerous and, of course, matters that only the police should handle. Lt. Bobby Mallory was Tony Warshawski's best friend when they were both on the police force. Tony asked him to look after V. I. when he died, so he sees himself as V. I.'s guardian angel. Con Dolan was Millhone's boss when she was a policewoman herself. Both of these men seem to think they have not only the right but the duty to make sure

⁵ *Genre* is to be understood here in quite a specific way: in this case, for example, I refer not to the novel, but to the fictional narrative murder mystery of the hard-boiled, puzzle-solving variety.

that the women act like little ladies and stay out of trouble. The men in question think they are acting out of concern for their charges' welfare. The women think they just have an outsized need to control others and that women are the easiest targets. The reaction (or perhaps I should say, knee-jerk response) of both these women to such solicitude is to dig in their heels and become more involved in whatever happens to be going on rather than less.

The ersatz aunts are of a different breed altogether from the uncles. In Millhone's case, she is a large, ugly Hungarian woman named Rosie, who runs an ethnic restaurant. For Warshawski, the person in question is Sal, a large, good-looking black woman who runs the bar at V. I.'s favorite hangout. They seem to be interested only in their customer's appetites and love lives, as any good aunt should be. They listen (sometimes even patiently) to their charges' troubles and dispense earthy advice along with the food and drink.

I don't think these more or less familial relationships are products of coincidence, but are actually quite basic to the genre—or at least to the updated version of the genre that Grafton and Paretsky put forward. Chandler's and Hammett's characters were not only individualists, but they were also loners. Millhone and Warshawski are most definitely individualists, but they aren't really loners. I think that perhaps Sam Spade and his confrères *had* to be isolated from society to channel their authors' criticism of that society in the way they did. Being an outsider is a ground rule of the genre.

Women, on the other hand, have not traditionally been in a position to abstract themselves from the people around them. If their voice is to be raised to denounce injustices and point out the ironies of fate, they have had to do it from inside the network of human relationships. That is, they must be outsiders on the inside, so to speak. Whether this allows for a stronger and more convincing form of commentary, I don't know, although I think it probably does. At the very least, it offers a fresh perspective on the problem.

Maintaining relationships has generally been women's long suit in the scheme of social responsibilities over the millenia, so the fact that Kinsey Millhone and V. I. Warshawski are enmeshed in networks of their own making is of special significance as far as the mystery genre is concerned: given the generic limitations of a protagonist who has no family ties, male authors have turned their characters into loners; Paretsky and Grafton have turned theirs into members of a close-knit social group. This is the main reason that, in spite of the comments to

which I alluded earlier about Millhone and Warshawski not being good role models for women, I do not think of them as “men in disguise”.

What *does* happen in both cases is that these characters have shed certain elements which are associated with the stereotypical female in American society. One of these elements is woman’s role as a reconciler of differences in any given situation. (This is a point, by the way, which surfaces over and over again in Tannen’s study.) Warshawski and Millhone are certainly *not* conciliatory, and this is the quality which, more than any other, separates them from women raised in a more traditional mold.

Another thing they are not is physically weak, and they do not go out of their way to avoid violence. But, on the other hand, they don’t go looking for it either, which is so often the case with the hard-boiled male. Furthermore, neither one of them has the makings of a housekeeper. They neither cook nor clean: the home fires do not burn in their hearths. They basically do what any woman, unfettered by what society has set for her as her “role” in life, would do under the circumstances.

On another front, much has been made of women’s fear of success: it has been claimed that one of the things that has held women back in the world of business is that when they get close to a goal, they find it impossible to give everything they have to achieving their objectives. Of course, as time passes, this charge sounds more and more ridiculous, because it is the sort of problem that dissolves in the mist once it has been pointed out. If the fear of success in business was women’s way of internalizing society’s subliminal warning that they should stay away from the professional world, the only things necessary to shake this mindset were the sight of a few women becoming successful and the realization that this was an obstacle more imagined than real.

The fear of success has certainly never hindered Paretsky and Grafton’s protagonists. They are fiercely competitive and damned sore losers. And, in this, they are excellent role models: if any of their readers have trouble imagining how to come across with the right stuff at the right time, Warshawski and Millhone show how it can be done in hundreds of situations.

Now, if the loss of certain supposedly “feminine” traits keeps the two protagonists from being cast in the prototypical mold, it does not put them into the category of males in drag. If one takes a close look at the male stereotypes in these novels (and there seems to be no lack of them), one finds that besides being uncooperative and aggressive—traits they share with their female counterparts— they are also manipulative and

controlling, locked in a fairly relentless power struggle with most of the rest of humanity.

I would venture to say that women find the need to be in control, one of the most incomprehensible male behaviors of all, especially since they find themselves on the receiving end so often.⁶ The men in these novels are, generally speaking, one-dimensional, and not, I suspect, because the authors are incapable of developing a male character. Rather, the cardboard nature of some of these people has more to do with underlining just how limiting it is to be a compulsive controller. As I mentioned at the beginning of this rumination, traditional male-female stereotypes are as terrible for men as for women, and both need to be addressed.

The one trait I find totally unlikable in both these characters is their stubbornness. Not the stick-to-it-iveness that makes them determined, but the sheer pig-headedness that makes them do things they know will make life harder for them in the long run. In a typical situation, Warshawski is taken for a ride by a mobster who wishes to frighten her into staying away from something he is involved in. Instead of simply vowing to get to the bottom of the affair, she feels it necessary to wise off to the man, thereby earning herself a beating as well as a warning. Neither seems to be able to find the fine line between standing up to people because it is the way to get things done and irritating them in such a way that it is a virtual certainty that nothing will be accomplished. The only thing to be said for this tactic is that it is a great plot-advancer: neither Kinsey nor V. I. would be in half as much trouble as they are if they had a little more judgment in these matters.

As a last observation, I'd like to say that the feminist stance in these novels is quite American: rugged individualism is rampant. Solidarity among women, while certainly not absent, is a secondary theme. Social betterment for women as a group is barely even touched upon, with one important exception: Lotty Herschel, Warshawski's friend and mother-substitute, runs a clinic for economically downtrodden mothers-to-be. She pretty well exhausts herself trying to make life more livable for these women and, not coincidentally, is probably the most liberated woman in either of the series. She is also, not coincidentally, not American.

⁶ Admittedly a low blow, but lack of time and space prohibit my going into a comparison of male and female manipulation. Suffice it to say that the first comes from a position of power and the second does not, which makes all the difference in the world.

While I find a few things to criticize in these novels, there is at least one aspect of them that is quite positive: Kinsey Millhone and V. I. Warshawski are extremely therapeutic. When I find myself trapped by the fences that this —and any other— society builds around its members in general and its women in particular, I return to these novels. The gimme-a-break and get-outa-my-way philosophy espoused by these two is bracing, to say the least. The notion of staying power in the face of all obstacles is inspiring, and one is often in sore need of a reminder that the hard things in life are “do”-able and, more importantly, *should* be done. I read Paretsky and Grafton and I act differently. If their stories had no other redeeming quality, they would be worth the read for this alone.

El discurso de la crítica literaria. Dominio y término

Bertha ACEVES

Universidad Nacional Autónoma de México

La tarea tradicional de la crítica literaria desde su inicio, como modelo discursivo, ha sido describir, interpretar y comentar las obras literarias. Según refiere Walter Mignolo, el término de *crítica* “pasó a designar, en la modernidad, una manera de conversar sobre la literatura que en la edad clásica llevaba el nombre de *comentario* (cf. los “comentaristas” de Garcilaso o de Góngora). Y el comentario, como luego el “ensayo”, es un modo de expresión, de conversar sobre la literatura y sobre las obras literarias”.¹ En la actualidad, la crítica literaria se presenta como un tipo de discurso que pretende no únicamente comentar, sino validar los textos literarios como literarios o no literarios.

Esta tarea se explica, según Foucault, porque se ha manifestado, en las formaciones discursivas, una voluntad de decir verdad, la cual ha sido característica persistente y “ha atravesado tantos siglos de nuestra historia”.² A partir de los siglos XVI y XVII y como una nueva forma de manifestarse la búsqueda de la verdad, nace una “voluntad de saber” que se propuso:

[... dibujar] planes de objetos posibles, observables, medibles [...]; que imponía al sujeto conocedor [...] una cierta posición, una cierta forma de mirar y una cierta función; [...] que prescribía el nivel técnico del que los conocimientos deberían investirse para ser verificables y útiles.³

Estas modalidades del saber se apoyaron en prácticas institucionales como la enseñanza, la edición de libros, las sociedades de intelectuales, la organización de bibliotecas, y tuvieron una distribución también de carácter institucional. Lo cual:

¹ Walter MIGNOLO, *Teoría del texto e interpretación de textos*. México, UNAM, 1986, p. 32.

² Michel FOUCAULT, *El orden del discurso*. Barcelona, Tusquets, 1973, p. 15.

³ *Ibid.*, p. 17.

[... ejerce] sobre los otros discursos [...] una especie de presión y como un poder de coacción. Pienso en cómo la literatura occidental ha debido buscar apoyo desde hace siglos sobre lo natural, lo verosímil, [...] sobre la ciencia —en resumen sobre el discurso verdadero.⁴

Lo dicho por Foucault sobre la literatura se puede aplicar también al discurso de la crítica literaria, la cual —y siguiendo los puntos anteriormente señalados cuando se genera en el discurso una “voluntad de saber”— ha tenido como proyecto el observar, medir y clasificar los objetos que selecciona como literarios; el establecer un determinado espacio social para quien produce el discurso de la crítica literaria; así como el aceptar distintas técnicas de análisis, y diversos tipos de discursos, como el psicológico, el filosófico, el histórico, el lingüístico, etcétera, todo ello con el propósito de presentarse como un discurso científico y validarse como un discurso verdadero.

De esta manera, en nuestro ámbito literario, se ha buscado conceder este estatuto al “comentario” literario: así, José Luis Martínez festeja la llegada de la “Ciencia de la Literatura”, para sustentar el decir de la crítica literaria;⁵ a su vez, Alfonso Reyes la llama: “la ciencia de la literatura”;⁶ por esos años, en España, Dámaso Alonso afirma que “la estilística será la única ‘Ciencia de la Literatura’ ”.⁷

Acorde con esta función asignada a la crítica literaria, y en opinión de Octavio Paz, “en nuestra época la crítica funda la literatura”.⁸ Por otro lado, Jorge von Ziegler considera que el trabajo del crítico permite “hacer evidente su lugar [el de la obra estudiada] en la historia literaria”.⁹ Así, es aceptado el discurso de la crítica, como un medio de inclusión o exclusión de los textos en el estatuto de literarios. Esta función del “comentario”, especifica Foucault, es uno de los controles y delimitaciones internas propias del discurso. Aunque no se refiere en particular a la crítica literaria, sino al uso del “comentario” en el discurso, lo afirmado por él es aplicable a la singularidad del “comentario” literario e ilustra muy bien su dominio: “el comentario conjura el

⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁵ Cf. José Luis MARTÍNEZ, “Introducción a la estilística”, en *Problemas literarios*. México, Obregón, 1943, p. 123.

⁶ Cf. Alfonso REYES, “El deslinde”, en *Obras completas*, vol. 15. México, FCE, 1963.

⁷ Dámaso ALONSO, *El método y los límites de la estilística*. Madrid, Gredos, 1952, p. 400.

⁸ Octavio PAZ, *Corriente alterna*. México, Siglo XXI, 1967, p. 44.

⁹ Jorge von ZIEGLER, “Para leer la crítica mexicana”, en *Universidad de México*, vol. XLV, núm. 468. México, enero, 1990, p. 9.

azar del discurso al tenerlo en cuenta: permite decir otra cosa aparte del mismo, pero con la condición de que sea ese mismo texto el que se diga, y en cierta forma, el que se realice".¹⁰

El comentario busca hacerse transparente para que aparezca "*por fin* lo que estaba articulado silenciosamente *allá lejos*";¹¹ se enmascara y habla con la voz del texto literario, encubrimiento que le permite proponerse como una certidumbre; lectura que al "conjurar" cierra la multiplicidad de sentidos contenidos en una obra, pero no para clausurarlos ni para limitarlos a una única interpretación, sino para desatar las voces encerradas en la obra; esto es, "decir por primera vez aquello que sin embargo había sido ya dicho".¹² Por eso, el comentario, según lo ha explicado Barthes, no "traduce" la obra literaria sino que "engendra" otro sentido: "la crítica desdobra los sentidos, hace flotar un segundo lenguaje por encima del primer lenguaje de la obra, es decir, una coherencia de signos".¹³

Por eso, el discurso de la crítica literaria no resuelve ni define ni tiene jamás la última verdad; pero sí es una actividad que formula los principios rectores que se establecen en una comunidad determinada para validar o no los textos literarios. De aquí que necesite de espacios sociales institucionalizados (las editoriales, los periódicos, las universidades, las asociaciones de escritores, los premios literarios, etcétera), desde los cuales se reconozca su decir como un decir autorizado; porque uno de los principios que limitan la distribución del discurso es que "cualquiera no puede hablar de cualquier cosa".¹⁴ Así, quien hable tiene que estar calificado para ingresar a la "comunidad interpretativa", según llama Mignolo a la instancia social que tiene la función de interpretar la literatura, en una comunidad determinada y en una época histórica dada.¹⁵

En la interrelación de los dos lenguajes, en la "frotación" del lenguaje de la crítica con el del texto literario, como diría Barthes, se produce una lectura que "descubre" una particular evaluación de la obra literaria. En el momento de la recepción, cuando su valor, como texto literario, es aceptado o no, éste "debe conformarse a las exigencias (expectativas) de la comunidad en cuestión".¹⁶ Si la obra literaria, en el momento de su

¹⁰ M. FOUCAULT, *op. cit.*, p. 25.

¹¹ *Ibid.*, p. 23.

¹² *Ibid.*

¹³ Roland BARTHES, *Crítica y verdad*. México, Siglo XXI, 1972, p. 68.

¹⁴ M. FOUCAULT, *op. cit.*, p. 12.

¹⁵ Cf. W. MIGNOLO, *op. cit.*

lectura, no cumple con la norma vigente, entonces se le clasifica acorde con los valores en observancia, los cuales pueden coincidir o no con los valores del momento de la producción del texto artístico.

Por ello, no es sorprendente encontrar opiniones, en la historia de la literatura, que estén en desacuerdo con los valores del momento de la producción de una obra literaria. Si se está conforme con la propuesta de que la literatura es un valor histórico y cultural, porque “lo literario no es una cualidad diferencial, intrínseca, de los textos, sino una cualidad asignada en los marcos de una cultura dada”,¹⁷ entonces la valoración de los textos cambia acorde con el momento de la recepción; por ello, un texto evaluado como excelente cuando fue escrito, al paso del tiempo puede ser considerado como de nulo o poco valor.

Un buen ejemplo lo encontramos en la historia de la literatura mexicana, donde se recoge la opinión que tenía la generación de los escritores mexicanos del romanticismo sobre la literatura novohispana. Ellos partían de un principio común en ese momento: afirmaban que la literatura no nace en los pueblos esclavizados, porque “la opresión pesa de manera perniciosa sobre la inteligencia”, según dijera el Zarco. Sobre esta forma de considerar la literatura, explica Luis Mario Schneider, “los románticos eran intransigentes frente a este asunto: despreciaban la opresión dictatorial española [...] no podía haber literatura durante la conquista pues ella es reflejo y resultado de un medio libertario y pacífico”.¹⁸

Razón por la cual no concedieron ningún mérito literario a los escritores que vivieron durante la época colonial; ni siquiera a sor Juana Inés de la Cruz (célebre escritora para la crítica actual). Así, con sorpresa se escucha la opinión del Zarco sobre esta poetisa, según la recoge y narra Schneider:

[...] está llena de defectos y mal gusto, pero tenía imaginación, valentía y sensibilidad; era, en definitiva, “una verdadera curiosidad colonial”. Para Altamirano no hay que recomendar la lectura de la Décima Musa, a quien hay que dejar “quietecita en el fondo de su sepulcro y entre el pergamino de sus libros, sin estudiarla para admirar de paso la rareza de sus talentos y para lamentar que hubiera nacido

¹⁶ *Ibid.*, p. 33.

¹⁷ César GONZÁLEZ, *Función de la teoría en los estudios literarios*. México, UNAM, 1982, p. 156.

¹⁸ Luis Mario SCHNEIDER, *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*. México, FCE, 1975, p. 83.

en tiempos del culteranismo y de la Inquisición y de la teología escolástica". Cuéllar la define como testimonio de la implantación de la literatura española "con todos sus vicios, hinchazón y gongorismo".¹⁹

¿Cuándo fue sor Juana reivindicada y reconocida como una escritora de mérito? Octavio Paz describe el proceso de su revitalización, cuando su voz deja de ser un "pergamino" y se transforma —gracias a los aires nuevos que soplaron después de la Revolución mexicana— en letra viva; así, relata "el acontecimiento de su retorno" a la literatura nacional:

El que encendió la chispa del reconocimiento, en México, fue un poeta: Amado Nervo. Su libro (*Juana de Asbaje*, 1910) [...] Más tarde, entre 1910 y 1930, abundaron los estudios de erudición: había que desenterrar y fijar los textos. A los trabajos de Manuel Toussaint sucedieron los del infatigable Ermilo Abreu Gómez [...] Los poetas de Contemporáneos leyeron con simpatía y provecho a sor Juana, sobre todo Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia, que editó los *Sonetos* y las *Endechas*.²⁰

Con el anterior ejemplo se hace evidente que "los principios vigentes de la comunidad literaria varían, aunque la comunidad se reconozca el *sustantivo* (literatura, poesía) que la identifica".²¹ Las diversas modalidades de evaluación que se generan durante el proceso de la producción y de las distintas recepciones que un texto tiene, muestran "que la comunidad opera en una multiplicidad de paradigmas que obligan a aceptar que *literatura* sea un concepto abierto".²² Por ello, no se puede establecer una única interpretación acerca de un texto literario, a pesar de que el decir de la crítica literaria se sustente en la "voluntad de verdad" que ha definido a esta práctica discursiva.

Los cambios se generan a partir de las determinaciones históricas que prevalecen en una "comunidad" particular y en un tiempo específico; consecuentemente, el comentario tiene el término que le confieren las múltiples contradicciones históricas que determinan su situación. Sobre este problema que enfrenta la lectura de un texto literario, la que no es sólo una relación entre un lector enfrascado en la exégesis de una obra

¹⁹ Apud L. M. SCHNEIDER, *op. cit.*, p. 84.

²⁰ Octavio PAZ, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. México, FCE, 1982, p. 11.

²¹ W. MIGNOLO, *op. cit.*, p. 33.

²² *Idem*.

literaria, dejo hablar a César González, quien introduce el concepto freudiano de la *sobredeterminación* para explicar las varias causas que influyen en el análisis concreto de una situación. En este análisis, dice,

[...] se sintetizan múltiples determinaciones o lo que es lo mismo, el análisis de una situación sobredeterminada. La sobredeterminación se encuentra presente en cualquier momento histórico, en cualquier proceso, ya que se trata del modo de ser de la contradicción. Puede afirmarse que si cada coyuntura o cada acontecimiento constituye un caso único e irrepetible, ello se debe precisamente a la sobredeterminación, concepto que se opone a la idea de una determinación unidimensional.²³

Los criterios generales que guían a una “comunidad literaria” están sujetos a las contradicciones y complejidades de su momento; el decir de la crítica literaria, como parte de esta entidad, tampoco puede evitar los marcos históricos y la multiplicidad de contradicciones que lo determinan, lo cual no invalida su palabra; únicamente la limita a un decir ceñido por el espacio y el tiempo desde donde habla.

²³ César GONZÁLEZ, “El momento de la lectura”, en *Cuadernos de Filosofía y Letras*, núm. 3. México, UNAM, 1985, p. 79.

La recepción de un texto de Heinrich Böll por lectores mexicanos*

Ute SEYDEL

Una anécdota para bajar los ánimos de trabajar¹

En un puerto de la costa occidental de Europa un hombre, con vestimenta pobre, está acostado, dormitando, en su lancha de pescar. Un turista de traje elegante está poniendo un rollo de color en su cámara para sacar fotos de la imagen idílica: el cielo azul, el mar verde con crestas de olas pacíficas y blancas, la lancha negra, el gorro rojo del pescador, clic. Otra vez clic y, por si las dudas, una tercera vez: clic. El ruido seco, casi hostil, despierta al pescador que estaba dormitando y que se levanta soñoliento, y soñoliento pesca su cajetilla de cigarrillos; pero antes de encontrar lo buscado, el turista, presto, ya le está ofreciendo uno. No es que se lo hubiera puesto en la boca, pero sí se lo puso en la mano y un cuarto clic, el del mechero, termina la cortesía apresurada.

Por este exceso de cortesía precipitada, apenas mensurable, que tampoco se puede comprobar, ha surgido una situación embarazosa y tensa que trata de conciliar el turista —que sí domina el idioma del lugar— mediante una conversación.

—Hará una pesca buena.

El pescador niega con la cabeza.

—Pero me han dicho que el tiempo está favorable.

El pescador afirma con la cabeza.

—¿O sea que no va a salir a pescar?

El pescador niega con la cabeza; el turista se pone cada vez más nervioso.

* El presente artículo está basado en un estudio de mayor envergadura, que se llevó a cabo de 1985 a 1988 con el título *Deutsche Literatur in den Bildungsinstitutionen Mexikos*. En ese trabajo se explica más detalladamente tanto la manera de proceder en el curso de literatura, los criterios para elegir los textos, etcétera, como la recepción del relato de H. Böll por los estudiantes mexicanos. (Ute SEYDEL, *Deutsche Literatur in den Bildungsinstitutionen Mexikos*, pp. 120-141.)

¹ La siguiente traducción fue elaborada por mí con ayuda de la doctora Elisabeth Siefert, del Departamento de Letras Alemanas de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Cierto, a él le importa el bienestar del hombre vestido modestamente; cierto, la tristeza de la oportunidad perdida le duele y acongoja.

—¿O es que usted no se siente bien?

Finalmente, el pescador abandona el lenguaje de los gestos para llegar a la palabra realmente hablada.

—Me siento de perlas —dice—, jamás me sentí mejor.

Se levanta, se estira, como si quisiera exhibir su cuerpo atlético.

—Me siento muy bien.

La expresión de la cara del turista se vuelve cada vez más infeliz. Ya no puede reprimir la pregunta que, por decirlo así, amenaza con romperle el corazón.

—¿Pero por qué no sale luego?

La respuesta viene de inmediato y es precisa:

—Porque ya he salido esta mañana.

—¿Y fue buena la pesca?

—Fue tan buena que no hace falta que salga de nuevo. Tengo cuatro langostas en mis cestas y he capturado dos docenas de macarelas...

El pescador, finalmente despierto, sale de su reserva y da unas palmaditas en el hombro del turista, como para tranquilizarlo. La expresión de aquél le parece de una pena que, si bien está fuera de lugar, sí conmueve.

—Hasta tengo suficiente para mañana y pasado mañana —dice, para aliviar el alma del forastero. —¿Desea uno de mis cigarrillos?

—Sí, gracias.

Ambos se colocan los cigarrillos en la boca, un quinto clic. El forastero, meneando la cabeza, se sienta sobre el borde de la lancha, pone a un lado la cámara, porque ahora necesita las dos manos para darle énfasis a su discurso.

—No es que quiera meterme en sus asuntos, pero imagínese nada más que usted saliera hoy una segunda vez, tal vez una tercera y hasta una cuarta y que capturara tres, cuatro, cinco y tal vez hasta seis docenas de macarelas, imagínese nada más.

El pescador afirma con la cabeza.

—Usted podría —sigue el turista— no solamente hoy, no; también mañana, pasado mañana, ¿qué le digo?, tal vez cada día, cuando hace buen tiempo, salir dos o tres veces, y tal vez hasta cuatro veces; ¿sabe qué pasaría entonces?

El pescador niega con la cabeza.

—A más tardar en un año, podría comprarse un motor; en dos años, una segunda lancha; en tres o cuatro años tal vez podría tener un pequeño bote. Con las dos lanchas y con el bote pescaría mucho más en un día, claro está. Tendría dos botes, haría... —el entusiasmo le corta la voz por un momento— construiría un pequeño frigorífico, tal vez una ahumadora; más tarde una procesadora de escabeche... daría

vueltas en un helicóptero, podría divisar los cardúmenes de peces desde arriba y dar indicaciones por radio a sus botes. Usted podría adquirir los derechos de pesca para el salmón, abrir un restaurante de pescado, exportar directamente a París la langosta, sin intermediario, y luego... —de nuevo el entusiasmo hace enmudecer al forastero. Meneando la cabeza, triste en lo más profundo de su corazón, ya casi perdiendo su alegría vacacional, está mirando la marea que se acerca apaciblemente y en donde dan brincos alegremente los peces no pescados.

—Y luego —dice, y de nuevo la emoción le hace imposible hablar. El pescador le da palmaditas en el hombro, como a un niño que se atragantó.

—¿Y luego qué? —pregunta en voz baja.

—Luego —dice el forastero con quieto entusiasmo—, luego puede estar sentado aquí en el puerto con toda tranquilidad, estar dormitando en el sol y mirar este maravilloso mar.

—Pero esto lo estoy haciendo ya ahora —replica el pescador—, estoy tranquilo en el puerto dormitando. Sólo los clics de su cámara me han molestado en esto.

De hecho el turista, instruido de tal manera, se retiró pensativo, pues siempre había creído que estaba trabajando para ya no tener que hacerlo un día, y ya no tenía ni una pizca de compasión con el pescador modestamente vestido, sólo un poco de envidia.²

¿Cómo reaccionarán los lectores de distintos ámbitos culturales a este texto? En eso consistía mi interés al aplicar la teoría de la recepción a un caso concreto.

Los pasos del proceder de la teoría de la recepción al tratar un texto literario se reflejan en la estructura del presente artículo. Primero se resume y analiza el texto literario en su estructura, tomando en cuenta sus "vacíos".³

Esta interpretación se basa en las ya hechas por investigadores literarios alemanes, quienes toman en cuenta la reacción al texto por lectores de la República Federal de Alemania, que lo leyeron en el momento de su aparición.

² Texto en alemán: "Anekdote zur Senkung der Arbeitsmoral", en *Heinrich Böll Werke, Romane und Erzählungen. 4. 1961-1970*, pp. 267-269.

³ W. Iser crea el término *Leerstelle* (W. ISER, "Die Appellstruktur der Texte", en R. WARNING, ed., *Rezeptionsästhetik*, pp. 228 y 252). En la antología de D. Rall, este término está vertido al español por la traductora Sandra Franco como "vacío" (W. ISER, "La estructura apelativa de los textos", en D. RALL, ed., *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, p. 106).

Asimismo, se considera la “relevancia representativa” del texto para los coetáneos alemanes.⁴ Por el concepto de “relevancia representativa” se entiende lo pertinente que fue el texto en el momento de su creación en la sociedad de Alemania Occidental. Se investiga hasta qué punto el tema y los aspectos formales del texto han sido típicos de ese momento.

Después se hace una hipótesis sobre la relevancia del texto para los destinatarios concretos, que en la mayoría de los casos lo leen con una diferencia de tiempo y, a veces, ante un fondo cultural distinto. Debido a esto, se analiza el horizonte de recepción, que depende de los trasfondos culturales y sociales de los lectores concretos. De ahí se deduce una hipótesis sobre el interés de los lectores concretos, en este caso de los estudiantes mexicanos de mi curso de literatura, ante el texto. De esta manera se pueden anticipar posibles reacciones.

El artículo se basa esencialmente en un “diálogo entre lectores”⁵ que se llevó a cabo con estudiantes mexicanos que asistían a las clases de alemán en el Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras de la UNAM en 1985. La última parte de este artículo esboza el transcurso de una clase, en concreto, y evalúa las diferencias entre la hipótesis sobre la reacción de los estudiantes mexicanos y su respuesta real después de haber leído el texto.

El relato se leyó en un curso de literatura en el cual participaron estudiantes de distintas disciplinas. Sus conocimientos del alemán correspondían al “Certificado Alemán como Lengua Extranjera” (*Zertifikat Deutsch als Fremdsprache*). Los estudiantes casi no tenían conocimientos previos sobre literatura alemana.

El texto

Tema y estructura del texto

En el relato se desarrolla un diálogo entre un turista alemán y un pescador que es ciudadano de algún país del oeste de Europa.

Al llegar a la playa, el turista se queda impresionado por el panorama pintoresco. Saca varias fotos y los ruidos de la cámara despiertan al pescador.

⁴ F. HEBEL, “Die Rolle der Literatur in der Kulturvermittlung oder: Gibt es eine ‘repräsentative Relevanz’ von Texten? Erörtert am Beispiel von Gerhard Hauptmanns Komödie ‘Der Biberpelz’”, en A. WIERLACHER, ed., *Fremdsprache Deutsch 2*, pp. 387-388.

⁵ D. KRUSCHE, “Lese-Unterschiede. Zum interkulturellen Leser-Gespräch”, en *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache 7*, p. 1.

El hecho de que el pescador no esté pescando, a pesar de haber un clima ideal para hacerlo, asombra e inquieta al turista. El que la razón para descansar no sea una enfermedad, sino el hecho de ya tener suficientes peces, asombra al visitante. Trata de convencer al pescador de que salga a pescar nuevamente y que, en general, cambie su disposición ante el trabajo. Desarrolla un plan para la posible expansión económica del pescador, que al mismo tiempo lo sacaría de la miseria. La meta lejana, después de una vida dedicada al trabajo, sería, según el turista, una vida tranquila sin preocupaciones económicas. El pescador responde lacónicamente que ya se siente plenamente realizado. En el epílogo el narrador comenta que ante el argumento del pescador, el turista ya no siente compasión sino, más bien, envidia.

El texto se puede dividir en cuatro partes: primera, la introducción al escenario; segunda, la primera parte del diálogo, en la cual contrasta la abundancia de signos verbales del turista con la escasez de signos verbales del pescador; tercera, la segunda parte del diálogo, en la cual domina el monólogo del turista y, por fin, la cuarta parte, constituida por el epílogo, con el clímax y el comentario del narrador. El comentario contiene la moraleja del texto y le otorga su dimensión didáctica. En oposición a la mayor parte del relato, que está escrito en presente, el epílogo está en imperfecto.

La representatividad temática del texto

El texto de H. Böll aparece en el año 1963, cuando la política de restauración del canciller K. Adenauer había llegado a su punto culminante. En la década de los cincuentas la República Federal de Alemania logró ser internacionalmente reconocida y una buena perspectiva para los negocios, gracias a un inesperado crecimiento económico, el llamado *Wirtschaftswunder*.

En esa época, muchos escritores criticaron de manera creciente el fanatismo por el alto rendimiento en la producción y la fe en el progreso de capas amplias de la sociedad. Protestaron contra la opinión difundida de que resistirse al progreso significaba actuar contra el raciocinio economicista.⁶ De esta manera, los escritores se anticiparon, hasta cierto punto, al pesimismo ante el progreso que se manifestó, más tarde, en las décadas de los setentas y ochentas en los movimientos ecologistas.

⁶ M. DURZAK, *Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. Autorenporträts, Werkstattgespräche, Interpretationen*, p. 385.

En otro cuento H. Böll llevó al absurdo la planeación racional e industrial. Mientras que en ese texto, un cuento corto titulado "La estación de Zimpren",⁷ contrasta la planeación económica con la razón ecológica de una agricultura, en la "Anécdota" traslada la confrontación de dos formas de vida al extranjero, se puede suponer que a una región pobre del suroeste de Europa. De esa manera, se permite criticar al alemán viajero como representante del insensible turismo masivo, que ni siquiera en sus vacaciones logra tranquilizarse ni relajarse. Asimismo, se critica el afán civilizador de muchos miembros de las naciones ricas del norte de Europa.⁸

El clímax es unánimemente interpretado por la crítica literaria alemana como el surgimiento de una alternativa de vida más digna que el estilo de vivir de muchos alemanes, casi exclusivamente orientado hacia metas económicas.

Estos textos de H. Böll, entre otros, incluyendo el texto leído con los estudiantes mexicanos, se distinguen no sólo por el tema, que es típico de los años sesentas, sino también por la forma de representación satírico-irónica que se utilizó frecuentemente en ese tiempo.

Los destinatarios concretos

Hipótesis sobre la relevancia del texto en México

"Una anécdota para bajar los ánimos de trabajar" es un texto intercultural, en el cual se encuentran dos individuos. Sólo los rasgos característicos de la cultura de uno de los interlocutores (a saber, de la alemana) quedan definidos. El origen cultural del otro personaje, el pescador, no se define. Sólo se le ubica socialmente. Por eso el contraste cultural que se presenta no es específico. En cambio, se ve un país equis a través de la perspectiva de un turista alemán. Para el trabajo en el salón de clase, esto tiene la ventaja de que los estudiantes pueden aceptar o rechazar, más libremente, la oferta del texto de indentificarse con uno de los dos personajes, sin sentirse forzados a defender comportamientos determinados de un miembro de su cultura.

⁷ Heinrich BÖLL, "Der Bahnhof von Zimpren", en *Heinrich Böll Werke, Romane und Erzählungen*. 3. 1958-1959, pp. 282-292.

⁸ K. ZOBEL, "Heinrich Böll: Anekdote zur Senkung der Arbeitsmoral", en *Textanalysen. Eine Einführung in die Interpretation moderner Kurzprosa*, p. 183.

El tema del texto, la problematización de los patrones de pensamiento y acción de miembros de una sociedad industrializada moderna, me pareció interesante para la lectura con los estudiantes mexicanos. Supuse que la crítica de un escritor de la República Federal Alemana a esa forma de vida llevaría a una discusión interesante, dado que ésa se presenta, muchas veces, como modelo a los países del llamado "Tercer Mundo". Además, presumí que el texto daría un buen motivo para la discusión sobre el turismo moderno y el afán civilizador de muchos viajeros del llamado "Primer Mundo".

No sólo me decidí en favor de este texto por su representatividad temática y su relevancia para los estudiantes, sino también por su estructura. Por el contraste entre dos maneras de pensar y actuar y por el clímax, seguido por la moraleja del texto, éste me parecía apropiado para su didactización —es decir, su preparación para ser utilizado con fines didácticos. También la apertura del texto, respecto a la posible identificación con uno de los dos personajes, ponderaba en su favor.

Consideré como difícil únicamente el estilo satírico-irónico, porque los lectores que tienen el alemán como lengua extranjera no lo captan tan fácilmente.

El horizonte de recepción de los estudiantes mexicanos

La cultura mexicana es, como puede deducirse de trabajos científicos o ensayos de distintos filósofos, sociólogos y escritores, una cultura heterogénea, en la cual coexisten, en variantes múltiples, concepciones mágico-indígenas, católico-españolas y occidentales-modernas. En algunos casos también se encuentran en conflicto mutuo.

La brevedad de este artículo sólo permite dar una caracterización y una subdivisión a grandes rasgos. Para la representación más detallada de esta cuestión quisiera remitir a los trabajos de Olien, Paz y Ramos.⁹

Con base en las distintas concepciones del tiempo, se puede dividir la sociedad en dos grupos principales. Es posible distinguir entre el grupo en el cual prevalece una concepción del tiempo circular y el otro, en el que domina una concepción lineal. El primer grupo abarca las capas marginadas, de pocos recursos, que se caracterizan por patrones de pensamiento indígenas y en las cuales se reproducen formas de compor-

⁹ M. OLIEU, *Latin Americans-Contemporary Peoples and their Cultural Traditions*; O. PAZ, *Tiempo nublado, El laberinto de la soledad y Los signos en rotación y otros ensayos*; S. RAMOS, *El perfil del hombre y la cultura en México*. Véase también U. SEYDEL, *op. cit.*, pp. 48-54 y 129-133.

tamiento y de producción. Sus miembros viven en los barrios pobres de las ciudades o en el campo como peones. Octavio Paz califica a esa cultura como inmóvil. Según él, dominan la "inercia" y el fatalismo.¹⁰ Además, tanto la relación de los hombres entre sí como la de los hombres con la naturaleza están marcadas por la violencia.¹¹ Con esta cultura, caracterizada por las tradiciones autóctonas, contrasta una cultura urbana que se orienta hacia modelos europeos.

La concepción lineal del tiempo está relacionada con la herencia cristiano-occidental. Ella implica cierto optimismo frente al progreso, pero más moderado del que se tiene en las culturas europeas. Al constituir la parte activa de la población, los miembros de este grupo tratan de imponer su modelo de vida a los grupos sociales que consideran como subdesarrollados.

En ambos grupos la imagen de la naturaleza varía mucho de aquella que se tiene en el norte de Europa. La naturaleza no representa un mundo idílico, sino hostil y amenazante. O. Paz describe la relación que se tiene en México con la naturaleza de la siguiente forma: "En el valle de México el hombre se siente suspendido entre el cielo y la tierra y oscila entre fuerzas contrarias, [...] el mundo que nos rodea existe por sí mismo, tiene vida propia y no ha sido inventado, como en los Estados Unidos, por el hombre".¹²

Tomando en cuenta estas consideraciones, se podía suponer que los estudiantes trasladarían el contraste entre ambas culturas a la propia y que no considerarían que la cultura del pescador debiera ser necesariamente valorada en forma positiva por estar vinculada a la naturaleza y pertenecer a un mundo opuesto al del turista.

Transcurso de la clase y evaluación de los resultados obtenidos

Transcurso de la clase

Antes de leer el texto no proporcioné información acerca de la vida del autor, ni acerca de las circunstancias en las cuales se escribió el relato; solamente se repartió éste con un glosario.

¹⁰ O. PAZ, "El pachuco y otros extremos", en *El laberinto de la soledad*, p. 11.

¹¹ A. DORFMANN ("La violencia en la novela latinoamericana actual", en *Imaginación y violencia en América*, pp. 9-42) trata de explicar las causas de la violencia en muchos países latinoamericanos, que también se refleja en numerosas novelas latinoamericanas.

¹² O. PAZ, "El pachuco y otros extremos", en *El laberinto de la soledad*, p. 18.

Por los comentarios de los estudiantes, se podía llegar a la conclusión de que su primera comprensión del texto se basó en las partes dialogadas. No captaron la exageración satírica, en la caracterización del turista, en las partes narrativas. Acerca del clímax, comentaron que no sintieron sinceros los sentimientos de envidia que muestra el turista.¹³

En cambio, desarrollaron un panorama de la vida mexicana en el campo, la inseguridad social, el alcoholismo, el deficiente servicio médico, la violencia y también las escasas posibilidades de ascenso social. Éste se ve obstaculizado por la dependencia de comerciantes intermediarios, que sólo compran cierta cantidad de pescado; además, por problemas de transporte, por la dificultad de conseguir créditos, etcétera. Por eso los proyectos que hace el turista con la vida del pescador no son realizables desde el punto de vista de los estudiantes mexicanos. Una reacción interesante fue que no sólo criticaron al turista por su afán civilizador y por la poca comprensión de la situación del pescador, sino que también criticaron al pescador. Expusieron que de igual manera el pescador, con su parquedad, no contribuía a que el turista entendiera mejor sus condiciones de vida.

Los estudiantes en su crítica hasta reprocharon a H. Böll el tener una perspectiva parcial, porque presentaba la vida del pescador como un mundo mejor y deseable, sin hacer comentarios o reflexiones críticas.¹⁴

Sólo cuando se hubo terminado el análisis exacto del texto, en el cual se vio tanto la manera en que se guía al lector para ver a los personajes desde distintas perspectivas, como el uso de los tiempos y modos verbales, en especial el uso del subjuntivo (*Konjunktiv II*) en las partes monólogos, tuvieron que modificar su crítica inicial.

Finalmente, pudieron captar por qué la intención de H. Böll de criticar a la sociedad competitiva hizo que describiera el mundo del pescador sólo a grandes rasgos, sin entrar en detalles o cuestionarlo, para que, así, sirviera como mundo contrastante.

Digno de mencionar es, además, que los estudiantes no querían entrar en el segundo nivel de la crítica, el que se refiere al turismo de masas.

Evaluación

El transcurso de la clase mostró que un diálogo entre los lectores, que arranca de la primera comprensión (*primäres Verstehen*)¹⁵ de los estu-

¹³ U. SEYDEL, *op. cit.*, pp. 134-135.

¹⁴ *Ibid.*, p. 134.

¹⁵ F. HERMANN, "Doppeltes Verstehen. Überlegungen zur Begründung einer

diantes, puede llevar a una discusión interesante sobre las distintas concepciones respecto a la naturaleza y a los diferentes conceptos de desarrollo. Además, hizo evidente que el profesor de literatura alemana como literatura de una cultura ajena, tiene que poseer conocimientos bien fundados sobre la cultura de los estudiantes, para así poder interpretar los malentendidos que son de índole cultural y aprovecharlo como motivo para la discusión.¹⁶

En el diálogo entre lectores efectuado con los estudiantes mexicanos se podrían abarcar de forma contrastada temas como la vida en el campo, las concepciones sobre la naturaleza y los conceptos para el desarrollo de la sociedad.

Sólo cuando el texto sigue siendo el centro de interés en el diálogo entre lectores, el proceso de la lectura y de su comprensión pueden convertirse en un "acto ejemplar de formación de experiencia" (*Akt exemplarischer Erfahrungsbildung*).¹⁷

Bibliografía

BACHMANN-MEDICK, D., "Kulturelle Texte und interkulturelles (Miß-Verstehen. Kulturanthropologische Herausforderungen für die interkulturelle Literaturwissenschaft)", en A. WIERLACHER, ed., *Perspektiven und Verfahren interkultureller Germanistik. Beiträge der Bayreuther Tagung vom 1.-4.7.87*. München, 1987, pp. 653-664. (Beiträge der Gesellschaft für interkulturelle Germanistik, 3)

BÖLL, Heinrich, "Der Bahnhof von Zimpren" (1958), en *Heinrich Böll Werke, Romane und Erzählungen. 3. 1958-1959*. Ed. de B. Balzer. Gütersloh, [s. a.,] pp. 282-292.

BÖLL, Heinrich, "Anekdote zur Senkung der Arbeitsmoral", en *Heinrich Böll Werke, Romane und Erzählungen. 4. 1961-1970*. Ed. de B. Balzer. Colonia, 1977, pp. 267-269.

dialogischen Hermeneutik", en A. WIERLACHER, ed., *Perspektiven und Verfahren interkultureller Germanistik...*, p. 149.

¹⁶ Acerca de la importancia de hablar sobre "malentendidos" (*Miß-Verstehen*) en clases de literatura, ver las publicaciones de D. BACHMANN-MEDICK, "Kulturelle Texte und interkulturelles...", en A. WIERLACHER, ed., *Perspektiven und Verfahren interkultureller Germanistik...*; D. KRUSCHE, *op. cit.*, y F. HERMANN, *op. cit.*

¹⁷ D. KRUSCHE, *op. cit.*, p. 1.

- DORFMANN, Ariel, "La violencia en la novela latinoamericana actual", en *Imaginación y violencia en América*. 2a. ed. Barcelona, 1972, pp. 9-42.
- DURZAK, M., *Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. Autorenporträts, Werkstattgespräche, Interpretationen*. Stuttgart, 1980.
- HEBEL, F., "Die Rolle der Literatur in der Kulturvermittlung oder: Gibt es eine 'repräsentative Relevanz' von Texten? Erörtert am Beispiel von Gerhard Hauptmanns Komödie 'Der Biberpelz'", en A. WIERLACHER, ed., *Fremdsprache Deutsch 2*. München, 1980, pp. 387-410.
- HERMANN, F., "Doppeltes Verstehen. Überlegungen zur Begründung einer dialogischen Hermeneutik", en A. WIERLACHER, ed., *Perspektiven und Verfahren interkultureller Germanistik. Beiträge der Bayreuther Tagung vom 1.-4.7.87*. München, 1987, pp. 145-155. (Beiträge der Gesellschaft für interkulturelle Germanistik, 3)
- ISER, W., "La estructura apelativa de los textos", en D. RALL, ed., *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Trad. de S. Franco et al. México, UNAM, 1987, pp. 99-121.
- ISER, W., "Die Appellstruktur der Texte", en R. WARNING, ed., *Rezeptionsästhetik*. München, pp. 228 y 252.
- KRUSCHE, D., "Lese-Unterschiede. Zum interkulturellen Leser-Gespräch", en *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache 7*. 1981, pp. 1-17.
- OLIEN, M., *Latin Americans-Contemporary Peoples and their Cultural Traditions*. Nueva York, 1973.
- PAZ, Octavio, *Tiempo nublado*. 2a. ed. México, 1983.
- PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*. 13a. ed. México, FCE, 1984.
- PAZ, Octavio, *Los signos en rotación y otros ensayos*. 3a. ed. Pról. de Carlos Fuentes. Madrid, 1986.
- RAMOS, Samuel, *El perfil del hombre y la cultura en México*. 12a. ed. México, 1984.

SEYDEL, Ute, *Deutsche Literatur in den Bildungsinstitutionen Mexikos*. Tesis, Ludwig-Maximilians-Universität. Múnich, 1988.

ZOBEL, K., "Heinrich Böll: Anekdote zur Senkung der Arbeitsmoral", en *Textanalysen. Eine Einführung in die Interpretation moderner Kurzprosa*. Paderborn/Múnich/Viena/Zúrich, 1985, pp. 180-185.

Cultura y traducción

Federico PATÁN

Universidad Nacional Autónoma de México

En el capítulo XXVI de su primer libro de ensayos, Michel de Montaigne (1533-1592) dice: “Il se tire une merveilleuse clarté, pour le jugement humain, de la fréquentation du monde.” O, en traducción de Marti Mur Ubasart, “Se obtiene una maravillosa claridad para el juicio humano cuando se frecuenta el mundo”. En otras palabras, los viajes ilustran. Pero se elija el registro elegante del francés, respetado por la versión al español, o se opte por la expresión popular, el sentido es uno: necesitamos de los otros para conocernos. Aquí, por reforzar con el ejemplo la afirmación hecha, podríamos recurrir a palabras de Lévi-Strauss en visión de Tzvetan Todorov: “Ninguna civilización puede pensarse a sí misma si no dispone de algunas otras que sirvan de término de comparación”.

Ahora bien, los distanciamientos —las cercanías, para no quedarnos en una palabra acaso negativa— entre civilizaciones son de una variedad considerable, puesto que un buen número de elementos participa en tales determinaciones. Uno de ellos, la lengua. Porque, lugar común en la teoría de la traducción, a mayores diferencias en la naturaleza de las lenguas en contacto, mayores las dificultades en la comunicación.

Así pues, tenemos lado a lado dos instrumentos de ayuda en esa tarea de conocernos: la civilización y la lengua extranjeras. Y ocurre que, en un porcentaje elevadísimo de situaciones, la captación de la primera es imposible sin el dominio de la segunda. O sin las traducciones.

Toda civilización presupone una cultura e, incluso, no dejan de intercambiarse estos términos como sinónimos. Sin embargo, dispongamos con Oswald Spengler que cultura es “la conciencia personal de toda una nación”. Es decir, el modo en que una civilización observa y ordena el mundo, observación y ordenamiento heredados a las generaciones subsiguientes, para que éstas lleven a cabo las modificaciones impuestas por el devenir histórico.

Por tanto, y caigamos en lo obvio, toda cultura es única. Disponerse a conocerla quiere decir disponerse a un largo periodo de exploraciones,

del cual brotarán la comprensión y el entendimiento. Si lengua es cultura, se desprende que la traducción rechaza las improvisaciones.

Por tanto, en cuestiones de traducción no se deben aceptar turistas. Porque el turista pasea por la superficie de la vida ajena, más interesado en las piedras antiguas que en el existir cotidiano. Busca, por decir algo, anécdotas que contar en las reuniones con los vecinos. En la traducción necesitamos viajeros, término querido a Paul Bowles. Es decir, personas cuyo interés sea descubrir los nexos entre esas piedras antiguas y los habitantes modernos de un país. Espíritus curiosos que anden por las calles, tropiecen con la gente, beban y coman en lugares desdeñados por las guías turísticas e incluso hablen el idioma del lugar.

Son estos seres los que nos traen de regreso imágenes más exactas de un país. Y lo consiguen porque podríamos llamarlos espíritus anfibios, puesto que viven siempre en dos o más ámbitos. Y si alguna vez dejaran de ser anfibios, dejarían de ser traductores. Desde luego, se desempeñarán mejor en la cultura propia que en la ajena, puesto que nacieron en aquélla y a ésta la fueron naciendo dentro de sí con el esfuerzo del estudio incesante. Pero ese desequilibrio es una de las constantes halladas en la traducción. Lo único necesario es la existencia en el traductor de por lo menos dos culturas.

Ahora bien ¿y qué si el traductor preparara la cultura propia para el viajero venido de fuera? ¿Qué si violentara una de las prescripciones más severas en el campo de la traducción: ir de lo asimilado por nacimiento a lo conocido por aproximación? Significaría pasar de la lengua interna a la exterior. Y llamamos a la primera interna porque parece brotar, porque brota en nosotros sin conciencia ninguna del proceso mediante el cual adquirió vida. La segunda, salvo casos insólitos, queda dominada, en cualquier grado que esto ocurra, gracias a un procedimiento del todo perteneciente a la conciencia. Y hecho tan simple provoca diferencias de cierto peso en el manejo de esos organismos vivientes llamados lenguas.

Sin embargo, en ocasiones no hay escapatoria a un viaje a la inversa. Veamos por qué. Pertenezco a un Seminario de traducción compuesto de maestros universitarios, todos ellos miembros de mi colegio, el de Letras Modernas en la Universidad Nacional Autónoma de México. Este grupo, que se reúne un par de horas cada quince días, funciona con dos propósitos específicos: examinar textos sobre teoría de la traducción y, en el terreno de la práctica, verter al español literatura en lengua inglesa. No será el inglés nuestra frontera lingüística única, pero si queremos limitarnos a él mientras el seminario se consolida. Es el aspecto práctico el que aquí aprovechamos como tema de reflexión. Un par de proyectos

nos ocupa: crear una antología del cuento norteamericano de los últimos veinte años y, de inmediato, componer una antología de poesía inglesa que, en dos tomos, abarque de poco más o menos el siglo XIV hasta aquello muy reciente que sea de indudable valor literario.

Por razones atribuibles al propio oficio, el traductor ha sido un especialista que trabaja en soledad. Quizás porque, en los puntos de contacto que traducir y crear literatura tienen, la autoría única es lo tradicional. Sin embargo, las ventajas de una actividad mancomunada son varias y sustanciales. Pudieran equipararse a las de asistir a un taller literario, con la diferencia de que en nuestro seminario todos actuamos indistintamente como maestros y discípulos e incluso ninguna separación se da entre ambas condiciones.

Quienes participamos en las reuniones tenemos una amplia base común: impartimos cursos de literatura inglesa y norteamericana, damos o dimos clases de traducción y, desde luego, en la soledad de nuestra casa traducimos, en buena medida porque esa tarea es una fascinación. Por tanto, cumplimos con los requisitos que es de cajón exigir en estos casos: dominar el inglés, saber de las culturas acompañantes y no manejanos del todo mal en español. Ahora bien, es de confesar que nadie es dueño de toda la cultura perteneciente a una región del mundo. Siempre habrá un casi que impida la cabalidad. Por otro lado, nadie ha explorado la totalidad de esa intrincada red de callejones, calles y avenidas llamada lengua extranjera. Y aunque poseemos, eso sí, las herramientas que nos permiten atacar las zonas de ignorancia, para disminuirlas en extensión, el esfuerzo individual siempre quedará por debajo de esa suma de conocimientos lograda por un grupo especializado en un mismo campo de actividad. Aquí, la traducción y la escritura literaria pudieran hallar un punto de diferencia. Pero volviendo a lo nuestro, cuando nos reunimos en grupo y sumamos conocimientos, el volumen resultante va más allá de la suma aritmética. O como decía un interesante traductor literario, y citamos de memoria a don Alfonso Reyes, que de él se trata, todo lo sabemos entre todos.

A lo anterior agreguemos otro componente: el trabajo en común enseña humildad, y la humildad, en el momento de volverse buena consejera del traductor, adquiere título de virtud. Porque el traductor, inevitablemente, hace *una* lectura del texto por traducir, bien que sea una lectura compleja e informada. Pero los compañeros de seminario vienen con sus lecturas, igualmente complejas e igualmente informadas, aunque sea desde otras perspectivas. Al entrar en contacto esas interpretaciones, de pronto el traductor descubre que su abordaje del texto fue menos

preciso de lo supuesto, y viene a enriquecer su interpretación con las aportaciones de los colegas.

Otro aspecto tiene la situación: la mirada ajena, dirigida con destreza singular por los compañeros, descubre fragilidades allí donde el traductor individual sólo veía aciertos. Y no se trata de impericia, sino de habituación. Porque la vigilancia incesante del texto traducido lleva al cansancio, y el ojo termina por desatender matices en razón de que no encuentra ya motivo de insatisfacción. Viene esa mirada ajena, fresca de no haberse agotado con el texto traducido, y encuentra no sólo necesario sino imprescindible algún cambio sutil, pero enriquecedor.

Por otro lado, el examen minucioso venido de fuera nos recuerda que el traductor está casado con la duda persistente. Nada liquida tanto el buen oficio de un traductor como negarse a revisar un texto, seguro de haber acertado con la mejor versión desde el primer intento. Aquí, creación literaria y traducción vuelven a unirse: en ambas el verdadero escrito se inicia con la revisión. Ahora bien, esa duda será persistente, pero no eterna, que lo eterno llevaría a la imposibilidad de publicar nada, puesto el ánimo a la busca de una perfección inalcanzable.

Y expuesto lo anterior, vayamos a los hechos. Existe en Inglaterra una revista de poesía llamada *Rialto*, con la cual mantenemos relaciones. Quisieron dedicar un número a la poesía mexicana contemporánea, y solicitaron de nosotros una selección representativa de lo más destacado, junto con la traducción al inglés, pues no contaban ellos con medios para llevarla a cabo. Examinamos la petición, no sin varias inquietudes en el espíritu, la mayoría relacionadas con los problemas de la traducción inversa: del idioma interno al aprendido. Tras un periodo de discusiones no demasiado largo, decidimos aceptar la propuesta. Nos dimos apoyo en las siguientes consideraciones: en el seminario contamos con dos personas cuyo idioma nativo es el inglés, lo cual parecía encaminarnos a la superación del obstáculo principal; por otro lado, no convenía despreciar la oferta de dar a conocer nuestra poesía en el extranjero; la inversión del proceso usual en estos menesteres se convertiría en un aconsejable ejercicio de exploración lingüística.

Resueltos, o por lo menos atenuados, los problemas relacionados con cuestiones de ética profesional, hubimos de atender otros, ya insertos en el terreno de lo meramente práctico: determinar qué se entendía por una selección de lo más representativo y destacado.

En México existen, no cabe duda, muchos escritores de versos. No pocos incluso escriben poesía. Una combinación de tiempo y labor crítica ha despejado el bosque, dejando en pie los árboles y arbustos,

para barrer con la hojarasca. En tal sentido, nos aliviaban la tarea de hacer un desbroce inicial. Aun así, la tarea no perdonaba dificultades. Porque allá lejos, sin saberlo, un público lector perteneciente a una cultura muy ajena a la nuestra esperaba a los poetas salvados del holocausto de eliminaciones que íbamos a iniciar. Una vez que a sus manos llegara el selecto conjunto de los elegidos, con base en ellos decidiría la bondad y tamaños de nuestra poesía.

Desde luego, un proceso similar ocurre cuando, obedientes a las normas usuales en el oficio, traemos a nuestra cultura autores extranjeros. Pero en este segundo caso hay un poco más de confianza: el conocimiento mucho mayor del medio propio permite moverse con menos riesgos de fracaso. Es como volver de un viaje por otro país con regalos para los de casa, y no salir de viaje preguntándonos si fuera gustarán los presentes que llevamos a unos huéspedes que sólo conocemos de oídas. En nuestras manos estaba que la imagen ultramarina, fuera cual fuere, surgiera de un material literariamente viable.

El número de páginas a nuestra disposición era reducido. La selección, por tanto, de antemano rigurosa. Esto, en paradójica consecuencia, alivió el proceso en este sentido: habríamos de optar entre los nombres ya inamovibles en la historia de las letras mexicanas, que no son demasiados. Según nos acercáramos al presente, la tarea se complicaría, dado que esa inamovilidad no existe todavía en cuanto a muchos de los escritores vivos. Teníamos espacio para no más de diez poetas. ¿Cuáles entonces?

Aquí la cultura ajena fue una de nuestras guías decisorias. Es decir, quisimos tomar en cuenta aquella alteridad a la espera de lo que tradujéramos. Porque, nos dijimos, no sólo era cuestión de optar por la excelencia en la escritura, sino de acompañarla de un algo más que llevara a la conciencia ajena lo idiosincrático del mundo mexicano. En otras palabras ¿qué poetas representaban momentos privilegiados de nuestro desarrollo cultural? Con base en estos dos elementos de juicio —excelencia en la escritura y significación cultural— pronto creímos tener los nombres sagrados. Uno de los mayores poetas que ha dado México, Octavio Paz, quedó fuera: precisamente su fama internacional y lo mucho que se lo ha traducido justificaban la decisión. El grupo final abarcaba desde la importante generación de los Contemporáneos hasta un representante de quienes comenzaron a publicar cuando los sesentas terminaban. Más allá de esa fecha surgía el apretado mar de los que están probando sus armas con algún libro inicial, generalmente breve. Su juventud literaria era excesiva para que nos arriesgáramos a precisar el

futuro con base en un presente aún tentativo. Pertenecían a otro tipo de selección.

Ya estaban los nombres —Villaurrutia, Sabines, Castellanos, Huerta, Pacheco...—; faltaban los poemas. Una vez más, el deber era pensar en razón del público que suponíamos adicto a una revista como *Rialto*. Primera observación, de necesidad plana: gustaba de leer poesía. De aquí otras deducciones: seguramente era conocedor de los mecanismos poéticos sustentadores de un texto; por tanto, avezado a todo tipo de sutilezas y, sin duda, capaz de entenderse con poemas de cierta complicación. Segunda observación, consecuencia de la primera: el nivel de dificultad en la lectura no era una de nuestras preocupaciones, excepto en el intento mismo de trasladar esa dificultad al idioma ajeno sin pérdidas excesivas en su naturaleza o con las compensaciones admitidas por el texto mismo. Así pues, los miembros del seminario elegimos un poeta cada uno y lo exploramos, a la busca de poemas significativos, que luego llevamos a una de las reuniones, donde se cumplió el requisito de la selección final, una de cuyas bases fue ponernos en la perspectiva ajena: de ser un lector inglés, ¿qué me gustaría encontrar en un conjunto de poemas tan sumamente limitado en espacio?

Desde luego, el modo de entender la poesía de cada escritor. A buen escritor, mayor riqueza en tal modo; a escritor mediocre, menor, y a escritor malo, nada que valga la pena. Ese modo incluye los aspectos formales y —permitásenos caer en antiguas divisiones retóricas— los de contenido, que son representaciones de la cultura poética del momento escritural correspondiente. Por tanto, representaciones de la cultura general de ese mismo instante creador. En tal razón, la intertextualidad presente en Xavier Villaurrutia significa una de las tendencias intelectuales de los Contemporáneos, y la representa desde el verso inicial del poema elegido, que dice: “Yo también hablo de la rosa”, cuya versión final fue “I also speak of the rose”. El poema, claro, es “Nocturno rosa”.

Estaba en el lenguaje engañosamente sencillo con que Jaime Sabines levanta su mundo amoroso, compuesto por igual de expresiones populares y de sutilezas del ánimo. Y en la crítica social irónicamente expresada por Rosario Castellanos en su feminismo o en el apretado tejido de sugerencias culturales creado por José Emilio Pacheco.

Pronto confirmamos algo fácil de sospechar: nuestras dificultades pertenecían a tres grupos. Es decir, las meramente idiomáticas, las surgidas de la forma poética y las culturales, presentes en distintas y muy variadas combinaciones.

Las exclusivas del primer caso, las idiomáticas, fueron abordadas una a una y resueltas sin grandes dilaciones. Demos un par de ejemplos, para explicar por qué. En su poema "Yo no lo sé de cierto", Jaime Sabines asegura: "El amor une cuerpos". Una primera versión fue "Love joins bodies", que provocó levantamiento de cejas en el seminario. En éste existe como regla de trabajo que el "no me gusta" jamás será razón de apoyo válida si no lo acompaña un "porque". Los porqués vinieron: "join" tenía un ligero sabor mecanicista, no necesariamente perceptible en el español. El verso quedó de esta manera: "Love binds bodies", que si bien crea una aliteración inexistente en el original, sí tiene un fuerte sabor emotivo. O veamos un problema surgido al traducir "Condición de recuerdo", de José Carlos Becerra. El poema comienza diciendo que "las características atribuidas a ese golpe lejano del mar son atrapadas por otra apariencia", idea sin duda difícil porque viene cargada de subtexto. Hubo una primera aproximación: "the features attributed to that far-away blow of the sea are trapped by another appearance". Desde luego, "blow" fue el sustantivo cuestionado, ya que parecía un traslado muy teñido por el término español y, en consecuencia, alejado de un inglés natural. ¿Propuestas? Tres vinieron: "breaking", "beating" y "pounding", esta última eliminada de inmediato. Cuando todo parecía señalar a "breaking" como vencedora apareció "surge", que fue la elegida finalmente, no sin lamentos por parte de algunos participantes.

Desde luego, éste es un trabajo cotidiano de todo traductor, que pasa desapercibido en la recepción de los lectores, a quienes sólo llega el producto final; aunque, bien pudiera afirmarse con el propósito de filosofar, la ausencia de las palabras eliminadas parecería quebrarse en el mero hecho de estar presente la definitiva. Claro, ocurre lo mismo en cualquier escritura, dándose aquí un punto de coincidencia entre esas dos formas de crear llamadas literatura y traducción. Lo curioso en nuestro caso era cruzar la frontera en dirección a la lengua del lector extranjero, y allí buscar afanosamente el término que con mayor precisión —a nuestro entender— rindiera el matiz deducido en español. Dicho de otra manera, había que pensar en extranjero, cuando el hábito nos tenía hechos a cazar equivalencias en el territorio nacional. Pero un ejercicio así está lleno de enseñanzas: exploradores que fuimos en tierras ajenas, volvimos enriquecidos a las propias.

De los enfrentamientos del traductor con la forma poética el lector recibe, una vez más, el resultado final. Las etapas intermedias entre la lectura del original y la presentación del otro original, lo que hemos traducido, desaparecen. Quien haya traducido poesía sabe que en este

campo abundan las víctimas, siendo una de las más frecuentes la rima. Sin embargo, ninguno de los poemas elegidos la tenía, lo cual es un indicio cultural bastante iluminador de nuestra condición poética: abundan desmesuradamente el verso blanco y el libre. La propia distribución en versos de los poemas señalará al lector inglés esa tendencia. Aun así, Becerra tiene como antecedente mayor la poesía de St. John-Perse y era necesario mantener la distribución en versículos; Efraín Huerta y Jaime Sabines crean su ritmo con una ingeniosa mezcla de versos de siete, nueve, once y catorce sílabas, y Pacheco juega a dar sentido adicional al poema mediante los espacios tipográficos. Nada de esto resulta dificultad insuperable, e incluso encuentra paralelos en la poesía de habla inglesa.

Queda entonces el punto final: los datos culturales relacionados con nuestro mundo. Porque las señales dependientes de una imagen de dominio común sólo necesitaban una traslación lingüística adecuada. Así con la "sangrante llaga" en el poema de Villaurrutia, claramente relacionada con la crucifixión; así con esa vaca llevada al matadero con que Rosario Castellanos subraya la condición subyugada de la mujer; así con Pacheco al recordarnos que "dice Homero / que / como las generaciones de las hojas / son las humanas". Aquí, los referentes son claros para cualquier lector occidental instruido. Aquí, la tarea del traductor consiste en buscar la equivalencia adecuada que, en el ámbito ajeno, represente la misma señal de lectura. En otras palabras, las dos culturas participan de esos datos, sin duda porque les vienen por herencia de una otra cultura anterior, y las traducciones hechas en el pasado los convirtieron en ciudadanos de su nuevo contexto.

De lo cual deducimos que la información cultural no compartida se vuelve piedra de tropiezo, en ocasiones bastante difícil de superar. Desde luego, este tipo de dificultad se da asimismo en la lectura directa del original. Pensamos que ciertos indicios culturales terminarán pasando a la corriente de conocimientos general, y serán del dominio público; otros de menor importancia jamás superan su condición local y nunca pierden su aire de extranjería en cualquier horizonte de mayores dimensiones. La traducción ayuda a la buena asimilación de los primeros y muy a menudo está impedida ante los segundos. De esta manera, el poema de José Emilio Pacheco elegido para traducción se titula "Ramón López Velarde pasea en Chapultepec", tiene como subtítulo "Noviembre 2, 1920" y está dedicado a José Carlos Becerra.

Primer dato: López Velarde sólo aparece en el título, y sin embargo la mención de su nombre indica el propósito del poema. Segundo dato: ¿qué lector inglés sabrá del significado que el parque de Chapultepec

tiene en la vida cotidiana de nuestra urbe? Tercer dato: noviembre 2 es Día de Muertos en México, y esto debe quedar precisado en la traducción. Cuarto dato: excepto en una nota a pie de página ¿cómo señalará el traductor que Becerra es un poeta muerto en plena juventud, con lo cual su nombre se une a la exploración del breve tránsito y la superación del olvido hecha en el poema? Porque en estos casos no procede la busca de equivalencias en la cultura ajena: poner Hyde Park por Chapultepec y Chatterton por Becerra, aunque si proceda hacerlo con la fecha del subtítulo.

Así pues, toda traducción es el encuentro de dos culturas mediante el lazo unificador del lenguaje. A éste toca crear la mayor finura de expresión en un idioma, el de partida, y la mayor aproximación posible en el otro, el de llegada. Y, desde luego, han de trasvasarse de una civilización a otra cuantos datos culturales se logre equivaler. Pero incluso los que aparezcan con su extraña ciudadanía en el texto vertido harán función de intermediarios, bien que de más difícil asimilación. Porque ninguna duda cabe de que en el proceso descrito la cultura receptora del material traducido se enriquecerá en varios sentidos: encontrarse con datos culturales nuevos, a menudo recibirlos mediante las exploraciones idiomáticas ocurridas en la lengua de partida, y hallarles expresión en la lengua de llegada explorándole a fondo todos sus recursos. Con lo cual nuestra conclusión es muy sencilla: traducir es crecer.

The Resisting Translator

Charlotte BROAD

Universidad Nacional Autónoma de México

If we may be permitted to dispose of Jakobson's (1966: 234) "dogma of untranslatability", we might say that the translator enriches linguistic and cultural experience by interpreting and re-expressing a textual reality. The art of translation, a highly complicated act of communication, links time past and time future to a present of linguistic and theoretical turmoil in which translators are dragged out from that solitary space of their own to face the crossfire from linguistic, cultural and academic communities; to meet their double and come to terms with their otherness in a violent and fully conscious struggle. My reflections on what Goethe called that "most necessary of evils" are based on my experience of translating Julio Cortázar's short story "Pesadillas" into English and on my agreement with the translator Anthea Bell's statement that, "since verbal communication seems to be one of the evolutionary developments that made the race human in the first place, it is well worth our while at least to try to communicate with each other".¹

The literary translator embarks upon a journey of self-discovery during which the mode of thought, sensitivity and desire of the other become apparent. Only through a profound knowledge of the writer and his or her created verbal constructs can the translator hope to produce what Jacques Derrida (1985: 209-248) calls a "true translation": that is,

¹ Cf. Stephen COX, "The Impossible Will Take a Little While", in *The Author*, p. 61. This is an article which summarises "a gesture of goodwill towards translation and translators" on the part of the English Centre of International PEN when they chose to celebrate their seventieth birthday (1991) and International Writers' Day (March 23rd) by "organising a forum at the Olympia Conference Centre under the title of 'Tower of Babel: The Art of Translation' ". It is delightfully critical and shows that translators are treated with equal disdain on both sides of the Atlantic. I attended the event and exploded, as did Cox, when Germaine Greer (of all people) told us that words have meanings and "meanings simply cannot migrate into another language". As Cox writes, "Go tell cartographers the earth's not flat".

“a transparent and adequate interexpression” and a “coherence of construct”. This process involves, among more mundane aspects, what might be described as the “revelation” of the source text to the translator—a revelation which will be the outcome of quite a different operation from that of the writer, as Lilia Ray (1976: 261) explains: “A translator starts at the tips of the branches, works his way back down to the source, and journeys out again, down another limb of man’s experience”.

The translator may travel towards but can hardly aspire to reach the same heart of darkness on account of the previous shaping of the text. Yet, if the essence of the source text is grasped and reproduced in the target text, the act of translation becomes symbolic: it is the miraculous fusion of two totally individual creative experiences.

The moment of fusion is, fortunately, so intimate that it cannot be explained in any sensible fashion. The act of translation, which is a habit of mind, remains largely an enigma: the “revelation” of the text and its subsequent re-creation are hidden in the recesses of the translator’s conscious and unconscious self. This mystery underlies any discourse on translation and it has made me question whether I, as a woman translator from a different culture, am in a position to translate the work of a man who has a different relationship to power, language and meaning from me. This problem, which a translator may naturally disregard when his or her imagination is set ablaze by a literary text or when such mundane things as the rent and bills have to be paid, does have its place in the translation debate and it may even throw light on the nature of writing itself.

Before I start, I should anticipate those who argue that even to pose the question of gender and translation—a vast topic I cannot hope to do justice to in these few pages—is to fall into the phallogocentric trap of discourses of opposition, which, based on heterosexuality, “oppress us in the sense that they prevent us from speaking unless we speak in their terms”.² There appears to be no immediate solution to this convincing argument, other than that proposed by Adrienne Rich (1986: 25): “[...] feminists [whether heterosexual or lesbian] will draw political strength for change from *taking a critical stance* toward the ideology which *demand*s heterosexuality”. In this I would agree with Rich. I sustain that we must first discuss the issues at stake, understand how we may be oppressed by the discourses of dominant groups, and recognise our difference before we can even attempt to find that “new theoretical

² Monique WITTING (1980: 105-106), “The Straight Mind”, *Feminist Issues* 1, September 1980, pp. 105-106.

space" advocated by Julia Kristeva, "where the very notion of identity" may be challenged.³

One key issue is the sex/gender debate, which, although often taken for granted, has been aired and questioned by many a writer, including Virginia Woolf in *Orlando*. This work shows, as Phyllis Rackin (1989: 115-116) says when discussing sex and gender roles in Elizabethan theatre, that:

Gender is, above all, a social construct, arbitrary and varying from one society to another, related to sex but not identical with it; and varying from one society to another just as the words we use to signify our meanings vary from one language community to another. Moreover, the relations between gender and sex are as various and problematic as those between signifying words and signifying meanings or between poetic fictions and the elusive "realities" they imitate.⁴

We do not have to pull this statement apart to realise the complexities contained in it, not only for our understanding of language and literature but also for our understanding of the translation process. As Barbara Johnson argues, "Literature [...] inhabits the very heart of what makes sexuality problematic for us speaking animals".⁵ Elaine Showalter (1989: 1-13) gives an overview of the different debates around this issue in "The Rise of Gender" and points out that "Marxist-feminist critics" fear that gender may be treated as an isolated category within a psychological framework. "Masculinity and femininity", writes Cora Kaplan, "do not appear in cultural discourse, anymore than they do in mental life, as pure binary forms at play. They are always, already, ordered and broken up through other social and cultural terms, other categories of difference", such as homophobia, class divisions and racial hierarchies.⁶ This sensible view offers another perspective on what Hélène Cixous calls "death-dealing binary thought" which is based on the hierarchical opposition Man/Woman. But let us return to our nightmare of the moment, which will reveal many more of the issues at stake.

It is a desire to acknowledge Mecha —the silent protagonist in "Pe-sadillas"— as she has never been acknowledged before, which underlies

³ "Woman's Time", in Toril Moi (1986: 209).

⁴ "Androgyny, Mimesis, and the Marriage of the Boy Heroine on the Elizabethan Stage", in Elaine Showalter, ed., (1989: 113-131).

⁵ Quoted by Phyllis Rackin from Elizabeth Abel, ed. (1982).

⁶ Quoted in Elaine Showalter (1989: 3-4) from Cora Kaplan (1986: 148).

my discourse. I have been obsessed by this story for years; yet not even my original translation of "Pesadillas" —which gave me the opportunity to experience textual desire and pleasure far more immediately than reading or literary criticism— alerted me to the reasons behind my obsession. Only upon rereading the text —perhaps more as a resisting reader as Judith Fetterley would put it⁷— did I eventually realise that the narrative focus on Mecha also poses the questions of sexual difference, of her relationship to power, language and meaning, and, thus, of the possibilities of an alternate —be it female, feminine or feminist—creativity.⁸

When considering the matter of whether we should refuse to translate texts that are sexist or ideologically incompatible with our own views, Carol Maier (1985: 4) says: "The translator's quest is not to silence but to give voice, to make available texts that raise difficult questions and open perspectives".

In one sense, this suggests that my task as a translator is to "give voice" to Mecha's silence —her unspoken creativity— and to open perspectives on that enigmatic *no-man's land* she inhabits. Remembering Sappho, Willis Barnstone (1985: 12) proposes as the translation aim: "to find the instant when words disappear as awkward, separate phonemes and the author's authentic voice is heard".

⁷ *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*. Bloomington, Indiana University Press, 1978.

⁸ I do not intend to go into the debate concerning the differences between female, feminine and feminist other than to quote Toril Moi's distinction which may give food for thought. This article, included in Catherine BELSEY and Jane MOORE, eds., (1989: 117-132) as "Feminist, Female, Feminine", is an extract from "Feminist Literary Criticism", in Ann JEFFERSON and David ROBNEY, eds., (1986: 204-21). I quote Belsey and Moore: "In the extract reprinted here it is argued that 'feminist' is a political term, 'female' a biological one, and 'feminine' a cultural definition. The essay calls into question the belief that female experience is the basis of feminism, or in other words that politics is a direct effect of biology". Moi claims that the "feminist critic" can use whichever methods or theories she likes, so long as they are compatible with her politics and engage a study of "the social, institutional and personal power relations between the sexes; what Kate Millett in her epochal study called *sexual politics*". Feminist criticism is, in her opinion, "characterised by its *political* commitment to the struggle against all forms of patriarchy and sexism", but this does not mean that the very fact of being *female* "guarantees a feminist approach", as any Mills and Boon will show us. Moi wishes to go no further than to define "femininity" as "a set of culturally defined characteristics" or a "cultural construct" precisely because patriarchy has done such an excellent job of this already: "It is after all patriarchy, not feminism, which has always believed in a true female/feminine nature: the biologism and essentialism which lurk behind the desire to bestow feminine virtues on all female bodies necessarily plays into the hands of the patriarchs".

Both these literary translators emphasise the desire to articulate and make heard the “authentic voice” in their translations: an essential objective for any translator. However, it is Lynn A. Higgins (1985: 13) —discussing her encounter with French women writers— rather than Maier —discussing her encounter with a Cuban male poet— who finds *écriture féminine* “a translator’s nightmare”. The reasons for this may become clearer later on.

Marguerite Duras (1975: 174) once defined “feminine literature” as an “organic, translated writing [...] translated from blackness, from darkness”. And she goes on to say:

Men don’t translate. They begin with a theoretical platform that is already in place, already elaborated. The writing of women is really translated from the unknown, like a new way of communicating rather than an already formed language [...] There are many women who write as they think they should write —to imitate men and make a place for themselves in literature [eg. Colette].

Might Maier and I not be accused of doing just that —imitating a man? This does express the translation ideal of fidelity to the original work of art, but it also raises the question of whether we, as women writers translating from darkness, can mount a male “theoretical platform”. Let us dwell on this for a moment.

On the one hand, Julia Kristeva (1974: 166) claims there are two extremes in women’s writing experiences: “the first tends to valorize phallic dominance”, while the second flees the phallic “to find refuge in the valorization of a silent underwater body, thus abdicating any entry into history”. From this it appears that women may decide to accept or to undermine symbolic power. If women “reject everything finite, definite, structured, loaded with meaning in the existing state of society”, they are, in her opinion, “on the side of the explosion of social codes”; they are “with revolutionary moments”. French feminist theory and practice often place the emphasis on the sex of the writing rather than the sex of author, thus regarding the feminine as a playfulness which displaces authority and the rational, which undermines the symbolic order and which decentres and questions fixed meanings (such as may be detected in avant-garde writers).

On the other hand, there are those who believe, as did Virginia Woolf, that the work of art *should* be androgynous —a term currently under debate once more. Carolyn Heilbrun in her study *Toward a Recognition of Androgyny* refuses to draw the conclusion that feminists can in fact

desire androgyny, while Toril Moi (1985: 14) would agree with Kristeva that “a theory that demands the deconstruction of sexual identity is indeed authentically feminist”. This idea of androgyny or artistic integrity is, as Hanscombe and Smyers (1987: 6) point out, fine in theory —and even seductive. However,

[...] to argue [...] that ‘art’ somehow has characteristics which are the real opposites of the ‘life’ that gave it birth, or that an artist or writer [or translator for that matter] is somehow beyond the parameters of gender, must be the result of a collusion between men arrogant enough to believe women’s lives to be like their own and women servile enough to accept the authority of such men against the evidence of their own experience.

Even the sentence, as Woolf found out, is at times unsuited to women’s purposes. Furthermore, often underlying feminist criticism is the argument that women not only write about different things from men but that they write about them in a different way. And this is not all. Some have argued that since men and women are constructed differently as individuals through the learning of language, the relationship of men and women to language, as I suggested earlier, is different. Does this imply that “intersexual” translation is the result of Hanscombe and Smyers’ “collusion”?

Julio Cortázar’s treatment of the theme of the *Doppelgänger* arises in part from his own situation as an Argentinian living overseas and in part from his desire to break with the conventions of the traditional narrative mode. By exploring the limits of identity and consciousness, he seeks to annihilate the frontiers of time and space, and to reveal the different manifestations of the self in the imagination. The “other side” of his work is, first and foremost, the non-structured world of creativity. (Curiously, this becomes the translator’s “other side” as well, as he or she delves into the text in search of the non-structured world of creativity which he or she aspires to re-create.) Secondly, it represents the unknown, the uncharted regions of the self, which Cortázar explores in an attempt to reach a deeper understanding of the nature of art and the human condition. Thus, we might argue that Cortázar is really translating, at least in part, from that unknown that Duras claimed for “feminine literature”; moreover, rather than mount the “theoretical platform already elaborated”, he does, at least in “*Pesadillas*”, try to find a new way of communicating. His sentence is, like that Woolf attributed to Dorothy Richardson, “of a more elastic fibre [...] capable of stretching to the

extreme, of suspending the frailest particles, of enveloping the vaguest shapes".⁹

"Pesadillas" relates a story of the oppression of the Botto family —by their domestic nightmare and by a political nightmare under a military regime that immediately evokes the socio-political reality of Argentina. The text plays with these two principal levels of coherence. The domestic crisis revolves around their young daughter Mecha who is in a coma and who, ironically, only awakens to "la hermosa vida" when the soldiers invade her home, perhaps in search of her brother Lauro who has disappeared.¹⁰ Indeed, as in "Casa tomada", invasion is a key word.¹¹ Cortázar shows the impotence of the family as their physical and mental space is invaded, the first by violence, the second by the unknown, paining the passive self whose boundaries are being violated by a phallic master. He appears to be questioning the patriarchal space of domination, hierarchy and conquest. As the Editorial Collective of *Questions féministes* (1985: 215) argue: "The 'principal enemy' is a certain type of hierarchal social relation where men are involved as agents but not as biological beings". Mecha alone has found a space in the enigmatic *no-man's-land* of her comatose state. And she reacts violently to any invasion: her convulsions —breaking the peace of her coma— consistently coincide with the sound of gunfire in the street. Lauro, her brother, cannot seek "refuge in the valorization of the silent underwater body" but is drawn into history making. Mecha's silent space gives her the potential, despite her ostensible impotence, to question the discourses and socio-political circumstances framing this textual expression of nightmarish alienation, oppression and repression.

Mecha's silence is a powerful act of resistance, her defiance of authority. In this sense, we might compare Mecha with the royal princess in "The Blank Page" by Isak Dinesen, whose sheet from her marriage bed

⁹ V. WOOLF (1923) claimed that D. Richardson had invented a woman's sentence, "but only in the sense that it is used to describe a woman's mind by a writer who is [not] afraid of anything that she may discover in the psychology of her sex".

¹⁰ See Appendix 1 for a translation of this text. As I imply, no translation is *the* translation and I offer a version of a short story which poses many problems for the English-speaking translator.

¹¹ Flora BOTTON (1983: 121) describes three aspects of "Casa tomada" which are particularly relevant: "el contraste entre lo definido y lo indefinido, el tratamiento del espacio y la falta de resistencia a la invasión". Though the circumstances are different, both stories are haunted by the "strange presence" that haunts the house.

(or coffin —“dos semanas que está como muerta doctor” [JC: 121])¹² —framed in the convent— remained spotless, costing her life or her honour.¹³ Dinesen’s blank page is as radically subversive as Mecha’s silent body. “The female body”, as Susan Gubar (1981: 294) argues, “has been feared for its power to articulate itself”. For example, in Conrad’s *Victory*, Axel Heyst saves a girl called Lena from “murdering silence” in an all-female orchestra. Converted from artist to accompanist to accomplice, she seems “like a script in an unknown language” and Heyst feels like “a man looking this way and that on a piece of writing which he was unable to decipher, but which may be big with some *revelation*”.¹⁴ When gunfire is heard near the house, Doña Luisa screams. She, the nurse and her husband “vieron cómo el temblor se repetía en todo el cuerpo de Mecha, una rápida serpiente corriendo del cuello hasta los pies, un moverse de los ojos bajo los párpados, la leve crispación que alteraba las facciones, como una voluntad de hablar, de quejarse [...]” (JC: 123; my underlining). These final words are a vain attempt on the part of the narrator to explain the mysterious and silent movement of Mecha’s body. Characteristically, the unknown is associated with evil: Mecha is possessed by a snake. It reminds us of what Luce Irigaray once said: “Women do not manage to articulate their madness: they suffer it directly in their body”.

The Botto family is convinced by “the authorities” —the doctor who invades their privacy with his medical friends and “un nuevo aparato con ventosas y electrodos”— that “el estado de coma la aislaba de toda sensibilidad” (JC: 123). However, Lauro is sure she is dreaming and trying to communicate: “Duraba como las sirenas ahí afuera, las manos parecían buscar algo, los dedos tratando de encontrar un asidero en la sábana” (JC: 124). He wants to talk to her about so many things, “como Mecha a lo mejor estaba hablándole desde su lado, desde los ojos cerrados y los dedos que dibujaban letras inútiles en las sábanas” (JC: 128). However, every time he goes to her bedside he feels “la misma sensación de contacto imposible”. Mecha is like that script in an unknown language, which Lauro, like Axel Heyst, is unable to decipher from his position within history. In Lauro’s estimation, Mecha is a prisoner of her silence and of her attempt at translation from darkness: “los vagos sig-

¹² This method is used throughout to identify quotations from Julio CORTÁZAR, “Pesadillas”, in *Deshoras*, México, Nueva Imagen, 1983.

¹³ In *Last Tales*. New York, Random House, 1957.

¹⁴ “The Blank Page” and the Issues of Female Creativity”, *Critical Inquiry*, 8 (Winter).

nos de los dedos y esa mirada desde adentro, buscando salir, [...] un mensaje de prisionero a través de paredes de piel". Since Lauro is, in one respect, a member of the dominant group, he simply cannot interpret an attempt at communication issuing from the "wild zone" of a member of the muted group. This "wild zone", proposed by Showalter (1986: 261-266) as "the address of a genuinely women-centred criticism, theory, and art, whose shared project is to bring into being the symbolic weight of female consciousness, to make the invisible visible, to make the silent speak", may be interpreted, in terms of consciousness, as the "place for the revolutionary women's language [*sic*], the language of everything repressed, and for the revolutionary women's writing in 'white ink'".¹⁵

The old story teller in "The Blank Page" praises the blank sheet—the virgin sheet—because it is the material out of which art is produced. In the case of "Pesadillas", Mecha is both artistic object and artistic subject. As artistic object, she provides the means by which writing may be explored as *the very possibility of change*, as Cixous (1976: 879-882) says: "the space that can serve as a springboard for subversive thought, the precursory movement of a transformation of social and cultural structures".¹⁶ This transformation—the transformation of language itself—is evident in every aspect of the text, from the disarticulation of syntax, the elastic sentence, the confusion of narrative voices and punctuation devices to the silence running through the text like a subversive current. Mecha holds the secret to this silence. This must become the translator's secret: the secret to the unknown and uncharted regions of the self which mysteriously pave the way for creation. In this respect, Mecha challenges the English-speaking translator to observe the

¹⁵ Cf. Elaine SHOWALTER (1986: 243-267), "Feminist Criticism in the Wilderness", for an explanation of the relationship of the dominant and the muted group, which is represented by intersecting circles. Much of each circle—called men (dominant) and women (muted)—falls within the boundaries of the other, but not all. As Showalter says: "When we think of the wild zone metaphysically, or in terms of consciousness, it has no corresponding male space since all of male consciousness is within the circle of the dominant structure and thus accessible to or structured by language. In this sense, the 'wild' is always imaginary; from the male point of view, it may simply be the projection of the unconscious". What is perhaps most interesting for the translator—and the writer—is that in this model, first proposed by Edwin Ardener in two essays, "Belief and the Problem of Women" (1972) and "The 'Problem' Revisited" (1975), there is, in spatial and experiential terms, a crescent that is alien to the other sex.

¹⁶ "The Laugh of the Medusa", translated by Keith Cohen and Paula Cohen, *Signs*, 1, no. 4 (Summer).

markers of the "separate reality" (E. Sapir), represented by each language that is itself "steeped in the context of culture"¹⁷ and in the socio-historical moment of its articulation; to resist the desire of English to disperse the fog of ambiguity and confusion, of fear and alienation, which rubs its muzzle on the window-panes of the Botto household; to recognise her difference in the undermining of authority and the rational; and, finally, to re-create this revolutionary gesture as she challenges the dominant discourses and the terms of textual repression and socio-political oppression, reminding us that no translation, especially one from darkness, is the translation.¹⁸

As artistic subject, Mecha represents, among other things, that attempt to translate from darkness, that attempt to give voice to silence. She symbolises the enigma of translation, the possible meeting of the yin and the yang in that new signifying space which challenges the very notion of identity. She may embody many alternative scripts for women. The writing of her body and the "letras inútiles" drawn on her sheet contain all stories in no story, just as silence contains all potential sound. She represents the many gaps, borders, spaces and holes in the discourse of this text. As Xavière Gauthier (1986: 164) puts it, Mecha emphasises "the aspect of feminine writing which is the most difficult to verbalize because it becomes compromised, rationalized, masculinized as it explains itself". If the reader or translator should feel disoriented in this new space, "one which is obscure and silent", as the characters and narrator in "Pesadillas" surely do, "it proves, perhaps, that it is a woman's space".¹⁹ And "Pesadillas" shows most clearly that this is the feared space, which must be repressed and silenced: in the final irony, Mecha awakens to "la hermosa vida" as the troops invade her home and that space of her own.

The shift in primacy from the metaphor of the pen to the primacy of the page is, as Gubar (1981) explains, a late-nineteenth century phenomenon. The shift from the primacy of the page to the primacy of the body is a mid-twentieth century phenomenon introduced by the

¹⁷ Susan BASSNETT MCGUIRE (1980: 14) quotes Lotman: "No language can exist unless it is steeped in the context of culture; and no culture can exist which does not have at its center, the structure of natural language".

¹⁸ For a detailed discussion of each aspect mentioned here —and many others— see Charlotte BROAD, "Traduzco en la soledad pero no para la soledad: A Translation of 'Pesadillas'" (unpublished).

¹⁹ In *New French Feminisms*.

French feminists. Cortázar could hardly have been unaware of this. Thus, I would argue, bearing this and all the above in mind, that Cortázar's subject matter and his mode of expression, at least in this story, make him a much more accessible writer for a woman translator. (His translators into French and Polish at least are women: Laure Bataillon and Zofia Chadzynska respectively.) Though I realise I am about to voice an oversimplification, I would sustain that the work of certain men writers—precisely those who are not arrogant and who decentre and question fixed meanings—is *closer* to women's experience and writing practice. We may have to act like chameleons or an Orlando; however, when within the prison house of language and what Mary McCarty (1981: 368) would call the "cramped confines of patriarchal space", our primary obligation as translators is to be very aware of the problems before even attempting to adapt ourselves to the circumstances. And these include what Showalter (1986: 263) calls a "double-voiced discourse" that "always embodies the social, literary, and cultural heritage of both the muted and the dominant".

The old "coffee-brown, black veiled" story-teller from "The Blank Page" explains to her audience: "where the story-teller is loyal, eternal and unswervingly loyal to the story, there, in the end, silence will speak. Where the story has been betrayed, silence is but emptiness. But we, the faithful, when we have spoken our last word, will hear the voice of silence". And so will we, if the translation is loyal to the source text and comes to terms with its otherness; if it succeeds in making the "authentic voice" of Mecha and her script heard; if, finally, it communicates the textual desire and pleasure of a reading, writing and translation experience, thus overcoming the pain caused by the phallic master when Mecha awakens.

Besides attempting to come to terms with some of the many issues at stake in translation, this essay has entertained another purpose, rather similar to that of the consciousness raising so popular among feminists of the sixties and seventies. José Ortega y Gasset once said:

No comprendo cómo cada filólogo no se considera obligado a dejar traducida en esta forma alguna obra antigua. En general, todo escritor debería no menospreciar la ocupación de traducir y complementar su obra personal con alguna versión de lo antiguo, medio o contemporáneo. Es preciso renovar el prestigio de esta labor y encarecerla como un trabajo intelectual de primer orden. Si se hiciese así, llegaría a convertirse el traducir en una disciplina *sui generis* que cultivada con

continuidad segregaría una técnica propia que aumentaría fabulosamente nuestra red de vías inteligentes.²⁰

Society can no longer describe translation as a shadowy presence, or, like Larbaud, think of the translator as a beggar at the church door. This art has acquired an undeniable status throughout the world in recent years and has influenced—as it always has—each linguistic community's development in every way. Since we apparently no longer live in a feudal society, we now depend upon translation for our food, clothing and shelter. J. Ortega y Gasset recognised the importance of this act of communication as an intellectual pursuit, and it is now our duty to place translation and its protagonists in their proper place: translation, the bridge between cultures and socio-economic and political communities, is also our means of survival.

Bibliography

- ABEL, Elizabeth, *Writing and Sexual Difference*. Chicago, Chicago University Press, 1982.
- Barnstone, Willis, "Remembering Sappho", in *Translation Review*, No. 17. Dallas, The University of Texas, 1985.
- Bassnett-McGuire, Susan, *Translation Studies*. London, Methuen, 1980.
- BELSEY, Catherine and Jane MOORE, eds., *The Feminist Reader*. Houndsmills, Macmillian Education Ltd., 1989.
- BOTTON BURLA, Flora, *Los juegos fantásticos*. México, UNAM, 1983.
- BROAD, Charlotte, "A Nightmare of Nightmares", *Anuario de Letras Modernas*. México, UNAM, 1984.
- BROTHERSON, Gordon, *The Emergence of the Latin American Novel*. Cambridge, Cambridge University Press, 1979.

²⁰ From "Misericordia y esplendor de la traducción", in *Obras completas*.

- CIXOUS, Hélène, "The Laugh of the Medusa", translated by Keith Cohen and Paula Cohen, *Signs* 1, No. 4, 1976 (Summer).
- CORTÁZAR, Julio, *Deshoras*. México, Nueva Imagen, 1983.
- COX, Stephen, "The Impossible Will Take a Little While", in Derek PARKER, ed., *The Author*, vol. CII, No. 2. London, The Society of Authors, 1991 (Summer).
- DERRIDA, Jacques, "Des Tours de Babel", in Joseph GRAHAM, ed., *Difference in Translation*. Ithaca, Cornell University Press, 1985.
- DINESEN, Isak, *Last Tales*. New York, Random House, 1957.
- DURAS, Marguerite, Interview by Susan Husserl-Kapit, *Signs*, 1975 (Winter).
- FETTERLY, Judith, *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*. Bloomington, Indiana University Press, 1978.
- GAUTHIER, Xavière, "Existe-t-il une écriture de femme?", in *Tel Quel*, 1974 (Summer).
- GRAHAM, Joseph, *Difference in Translation*. Ithaca, Cornell University Press, 1985.
- GUBAR, Susan, "'The Blank Page' and the Issues of Female Creativity", *Critical Inquiry*, 8, 1981.
- GUILLÉN, Fedro, "Los compromisos de Julio Cortázar", *Uno más uno*. México, Abril 3, 1986.
- HANSCOMBE, Gillian and Virginia L. SMYERS, *Writing for Their Lives*. London, The Woman's Press, 1987.
- HEILBRUN, Carolyn, *Toward a Recognition of Androgyny*. New York, W. W. Norton and Company Inc., 1982 (1964).
- HIGGINS, Lynn A., "In/On Translation: Recent French Feminist Writers", in *Translation Review*, 1985.

ISER, Wolfgang, *The Implied Reader*. Baltimore/London, The Johns Hopkins University Press, 1974.

JAKOBSON, Roman, "Linguistic Aspects of Translation", in R. A. Brower, ed., *On Translation*. Cambridge, Harvard University Press, 1966 (1959).

JEFFERSON, Ann and David ROBEY, *Modern Literary Theory*. London, 1986.

KAPLAN, Cora, *Sea Changes: Culture and Feminism*. London, Verso, 1986.

KRISTEVA, Julia, "Oscillation du 'pouvoir' au 'refus'", Interview with Xavière Gauthier, in *Tel Quel*, 1974 (Summer).

MARKS, Elaine and Isabelle de COURTIVRON, eds., *New French Feminisms*. London, The Harvester Press Ltd., 1985 (1980).

MAIER, Carol, "A Woman in Translation, Reflecting", in *Translation Review*, No. 17, 1985, Dallas, The University of Texas.

MCCARTY, Mary, "Possessing Female Space: 'The Tender Shoot'", *Women's Studies*, 8, 1981.

MOI, Toril, ed., *The Kristeva Reader*. Oxford, Basil Blackwell Ltd., 1986.

MOI, Toril, ed., *Sexual/Textual Politics*. London/New York, Routledge, 1988 (1985).

ORTEGA Y GASSET, José, *Obras completas*. Madrid, 1947.

PAZ, Octavio, *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona, Tusquets, 1971.

RAY, Lilia, "Multi-Dimension Translation: Poetry", in Richard Brislin, ed., *Translation: Applications and Research*. New York, Gardner Press, 1976.

RICH, Adrienne, *Blood, Bread and Poetry: Selected Prose 1979-1985*. London, Virago, 1987 (1986).

SHOWALTER, Elaine, ed., *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*. London, Virago Press Ltd., 1986.

SHOWALTER, Elaine, ed., *Speaking of Gender*. New York/London, Routledge, 1989.

WITTIG, Monique, "The Straight Mind", *Feminist Issues*, 1, September 1980.

WOOLF, Virginia, "Revolving Lights", *Times Literary Supplement*, London, May 1923.

Dictionaries

There is obviously no need to list the dictionaries and other sources of reference as they form part of the bag and baggage of every translator. I personally consider my readers the most valuable source of information, since they possess a knowledge, an understanding and an intuition which reach far beyond the scope of any reference work. I should thus like to express my gratitude to Dra. Flora Botton and the members of her translation seminar for their constructive criticism of my translated text.

*Appendix 1***Nightmares**

Wait, that's what everybody said, you have to wait because one can never tell in cases like this, and so did Dr. Raimondi, you have to wait, sometimes the patient reacts, specially at Mecha's age, you have to wait, Mr. Botto, yes doctor, but it's been two weeks now and she hasn't come round, two weeks like a corpse, doctor, I know, Mrs. Botto, it's a classic state of coma, there's nothing to do but wait. Lauro waited as well, every time he came back from the university he paused outside in the street before opening the door, he thought, today, yes today, I'll find her awake, she'll have opened her eyes and will be talking to Mum, it can't go on for ever, she can't die at twenty, I'm sure she's sitting up in bed and talking to Mum, but he had to go on waiting, just the same, love, the doctor's going to look in again this evening, everybody says there's nothing to be done. Come and have something to eat, Lauro, your mother'll stay with Mecha, you've got to keep your strength up, don't forget about your exams, we can watch the news meanwhile. But everything there was for a while, where the only thing that never changed, that was exactly the same day after day, was Mecha, the weight of Mecha's body in that bed, Mecha, so skinny and light, a rock dancer and a tennis player, crushed there and crushing everyone for weeks now, a complex viral process, a comatose state, Mr. Botto, impossible to make a prognosis, Mrs. Botto, just keep her going and give her a chance, the young have so much strength, so much will to live. But she can't do anything, doctor, she doesn't understand, she's like, oh God forgive me, I don't know what I'm saying anymore.

Lauro could not really believe it either, it was just like one of Mecha's tricks, she had always pulled the dirtiest tricks on him, sitting on the staircase dressed up as a ghost or hiding a feather duster in his bed, the two of them giggling, inventing jokes, playing as if they were still children. A complex viral process, the abrupt blackout one afternoon after the fever and pains, then sudden silence, her skin ashen, her breathing distant and peaceful. The only peaceful thing there with doctors and equipment and analyses and consultation, until little by little Mecha's joke went from bad to worse, dominating everybody hour by hour, Mrs. Botto's despairing cries giving way to silent sobbing, her anguish confined to the kitchen and bathroom, paternal swearing interrupted by the hour of news and a glance at the paper, Lauro's incredulous rage broken by his trips to the university, his classes, his

meetings, the surge of hope each time he returned from the centre, you'll pay for this, Mecha, you've gone too far, I'll get even with you, you wretch, you just wait and see. The only peaceful person apart from the nurse knitting—they'd left the dog with an uncle—Dr. Raimondi did not come with his colleagues anymore, he looked in for a moment in the evening, even he seemed to feel the weight of Mecha's body that was slowly crushing them more each day, getting them used to waiting, all that was left to do.

The business of the nightmare began the same afternoon that Mrs. Botto could not find the thermometer and the nurse, rather surprised, went to get another from the chemist on the corner. They were talking about it because a thermometer doesn't just disappear when it's being used three times a day, they always talked out loud at Mecha's bedside now, there was no point in whispering as they had at the start since Mecha could not hear them, Dr. Raimondi was sure that the coma had isolated her from her senses, they could say whatever they liked but nothing would change Mecha's indifferent expression. They were still talking about the thermometer when they heard shots from the corner, perhaps even farther away, closer to Gaona. They looked at each other, the nurse shrugged, shots were often heard in the district and elsewhere, and Mrs. Botto was on the verge of saying something about the thermometer when they saw the tremor move through Mecha's hands. It only lasted a second, but they both noticed it, Mrs. Botto let out a cry which the nurse stifled with her hand, Mr. Botto came in from the living-room and the three of them watched the tremor ripple through Mecha's body, a snake swiftly rushing from head to toe, a slight movement under the lids, the twitch that altered her expression, as if she wanted to speak, to complain, the quickening pulse, the slow return to stillness. Telephone, Raimondi, nothing new really, perhaps a ray of hope, though Raimondi would not say, Blessed Mary, let it be true, let my daughter come to, let this purgatory end, dear God. But it did not end, it started again an hour later, then more frequently, as if Mecha were dreaming and her dream was distressing and exasperating, the nightmare returning time and again without her being able to drive it away, to be at her side and watch her and talk to her without anything getting through to her, invaded as she was by that other thing that somehow made the nightmare drag on for everyone there without any possible means of communication, save her, dear God, don't leave her like this, and Lauro who came back from a lecture and stayed at her bedside, a hand on his mother's shoulder while she prayed.

In the evening there was another consultation, they brought a new machine with cupping pads and electrodes, which they stuck on her head and legs, two doctor friends of Raimondi argued at length in the living-room, you have to go on waiting, Mr. Botto, her condition hasn't changed, it would be unwise to look on this as a favourable symptom. But she's dreaming, doctor, she has nightmares, you saw for yourself, it's about to begin again, she feels something and she's suffering so much, doctor. Vegetating, Mrs. Botto, no sign of consciousness, I assure you, you have to wait and don't let this upset you, your daughter's not suffering, I know it's distressing, it'd be better if you left her alone with the nurse till there's some change, try to rest, Mrs. Botto, take the pills I gave you.

Lauro sat up with Mecha until midnight, reading his exam notes from time to time. The sound of the sirens made him remember he should've rung the number Lucero had given him, but he shouldn't ring from the house and he couldn't go out straight after the sirens. He watched the fingers of Mecha's left hand moving slowly, again her eyes seemed to roll under her lids. The nurse suggested he leave the room, there was nothing to do, only wait. "But she's dreaming", Lauro said, "look at her, she's dreaming again". It lasted as long as the sirens outside, her hands seemed to be searching for something, her fingers groping for a handhold in the sheet. Now Mrs. Botto was there once more, she couldn't sleep. Why—the nurse getting cross—haven't you taken the pills Dr. Raimondi gave you? "I can't find them". Mrs. Botto said in a daze, "they were on the bedside table, but I can't find them". The nurse went to look for them, Lauro and his mother looked at each other, Mecha moved her fingers very slightly and they could feel the nightmare was still there, dragging on interminably as if refusing to reach the point when some kind of mercy, of ultimate compassion would awaken her and everybody and so release her from this horror. But she went on dreaming, from one moment to the next her fingers would start moving again. "I can't find them anywhere, Mrs. Botto", the nurse said, "we're all so lost, there's no way of telling where it's all going to end in this house".

Lauro arrived late the following evening and Mr. Botto asked him an almost evasive question without taking his eyes off the World Cup broadcast on the television. "I was with some friends", Lauro said, looking for something to make a sandwich with. "That goal was a beauty", Mr. Botto said, "It's a good job they're showing the match again to get a better look at those championship shots". Lauro did not seem

interested in the goal, gazing at the floor as he ate. "I suppose you know what you're doing, son", Mr. Botto said, his eyes glued on the ball, "but do be careful". Lauro looked up at him somewhat taken aback, the first time his father had let slip such a personal remark. "Don't you worry, Dad", Lauro said, standing up to cut the conversation short.

The nurse had dimmed the nightlight and Mecha was only just visible. On the sofa, Mrs. Botto removed her hands from her face and Lauro kissed her on the forehead.

—She's just the same —Mrs. Botto said. —She's like that all the time, dear. Look, look how her mouth's trembling, poor girl, what can she be seeing, dear God, how can it just go on and on, how can it ...

—Mum.

—But it's impossible, Lauro, nobody else seems to realise, nobody understands she's having a nightmare all the time and she doesn't wake up...

—I do, Mum, I realise. If anything could be done, Raimondi would've done it. You can't help her by sitting here, you need to sleep, to take a tranquilliser and sleep.

He helped her up and went with her to the door. "What was that, Lauro?" stopping dead in her tracks. "Nothing, Mum, just a few shots in the distance, you know". But what did Mrs. Botto really know, why go into that. Now it was late, once he had left her in her bedroom, he would have to go to the shop and ring Lucero from there. He could not find the blue windcheater he liked to wear at night, he looked in the wardrobes in the corridor in case his mother had hung it up there, in the end he put on an old jacket because it was chilly out. Before leaving, he went into Mecha's room for a minute, almost before seeing her in the half-light he felt the nightmare, the tremor in her hands, the secret inhabitant slithering under her skin. Outside the sirens again, he shouldn't go out until later, but then the shop would be closed and he wouldn't be able to phone. Mecha's eyes rolled under her lids as if trying to find a way out, to look at him and to come back from her side. He stroked her forehead with a finger, he was scared of touching her, of adding to the nightmare with any outside stimulus. Her eyes went on rolling in their orbits and Lauro moved away, he had no idea why but he got more and more scared, the thought that Mecha might open her eyes and look at him made him back away. If his father had gone to bed, he could phone from the living-room in a low voice, but Mr. Botto was still listening to the football commentary. "Yes, they talk a lot about that", Lauro thought. He would get up early and phone Lucero before going to the university. In the distance he saw

the nurse coming out of her bedroom carrying something shiny, a syringe or a spoon.

Even time got mixed up or lost in that continuous wait, awake all night or asleep all day to compensate, relatives and friends who popped in and took turns to entertain Mrs. Botto or play dominoes with Mr. Botto, a stand-in nurse because the other had had to leave Buenos Aires for a week, coffee cups nobody could find because they were strewn all over the house, Lauro dropping in whenever he could and leaving without warning, Raimondi who came in without bothering to ring the bell anymore to go through the same old routine, there's no change for the worse, Mr. Botto, it's a process in which all you can do is keep her going, I'm feeding her intravenously, you have to wait. But she's dreaming all the time, doctor, look at her, she hardly ever rests anymore. It's not that at all, Mrs. Botto, you think she's dreaming but these are purely physical reactions, it's difficult to explain because one has to take other factors into account in these cases, anyway, please don't think she's aware of that thing that seems like a dream, most likely those reflexes and all that movement are a good sign, believe me, I'm following her closely, you're the one who needs to rest, Mrs. Botto, let me take your blood pressure.

Lauro found it more and more difficult to come home, what with the journey from the centre and everything that was going on at the university; but, more for his mother's sake than for Mecha's, he turned up whenever he could and stayed for a while, he heard about the same old thing, he chatted with his folks, thinking up things to talk about to get them out of their rut a bit. Each time he went near Mecha's bed he had the same sensation of impossible contact, Mecha so close and seeming to call him, the vague finger signs and the look from within, trying to get out, something that went on and on, a prisoner's message from behind the walls of skin, her call unbearably useless. Every now and then hysteria overcame him, the certainty that Mecha recognised him more than his mother or the nurse, that the nightmare hit its worst when he was watching her, that it was better to leave immediately since he couldn't do anything, that it was useless to talk to her, you darling fool, stop bugging us, please, open your eyes once and for all and get this mean trick over with, you twit Mecha, sis, sis, how long do you intend pulling our legs for, you nut, rascal, send this farce to hell and come here, I've got so much to tell you, sis, you don't know anything about what's going on but I'll tell you anyway, Mecha, simply because you don't understand

anything I'll tell you. All this thought as if in a volley of fear, of a longing to cling to Mecha, not a word spoken because either the nurse or Mrs. Botto was with Mecha, and he there needing to talk to her about so many things, as Mecha was perhaps talking to him from her side, from the closed eyes and the fingers that drew useless letters on the sheets.

It was Thursday, not because they knew or cared what day it was anymore, but the nurse had mentioned it while they were drinking coffee in the kitchen, Mr. Botto remembered that there was to be a special newscast, Mrs. Botto that her sister from Rosario had rung to say she would arrive on Thursday or Friday. No doubt Lauro's exams were about to begin, he had gone out at eight without saying goodbye, leaving a note in the living-room, he wasn't sure he'd be back for supper, they shouldn't wait for him in any case. He was not back for supper, for once the nurse succeeded in persuading Mrs. Botto to go to bed early, Mr. Botto had looked out of the living-room window after the T.V. quiz show, volleys of machine-gun fire could be heard coming from Plaza Irlanda, suddenly it was quiet, almost too quiet, not even a police car, better go to bed, that woman who'd answered all the questions on the ten o'clock show was fantastic, what she didn't know about ancient history, almost as if she was living at the time of Julius Caesar, in the end culture was a better deal than being an auctioneer. Nobody found out that the door did not open all night long, that Lauro had not returned to his room, in the morning they thought he was sleeping in after some exam or that he was studying before breakfast, it was ten before they realised he was not there. "Don't worry", Mr. Botto said, "I'm sure he spent the night celebrating something or other with his friends". Now was the time for Mrs. Botto to help the nurse wash and change Mecha, the lukewarm water and the cologne, cotton wool and sheets, midday already and no Lauro, but it's funny, Eduardo, that he hasn't even rung, it's not like him, remember the time of that end-of-term party, he called at nine, he was afraid we might be worried, and he was younger then. "The boy's wound up about his exams", Mr. Botto said, "you'll see, he'll be here any moment now, he always turns up for the one o'clock news". But Lauro was not there at one, he missed the sports news and the newsflash about another subversive attempt thwarted by the prompt intervention of the forces of law and order, nothing new, a gradual drop in temperature, heavy rain in the Andes. It was past seven when the nurse came to look for Mrs. Botto who was still phoning their acquaintances, Mr. Botto was

waiting for a police superintendent friend to phone him to see if he had heard anything, he kept asking Mrs. Botto to leave the line free but she went on leafing through her phone book and ringing friends, perhaps Lauro had stayed the night with Uncle Fernando or had returned to the university for another exam. "Get off the phone, please", Mr. Botto asked once more, "don't you realise that maybe the boy's ringing right now and the line's busy all the time, what do you expect him to do from a public phone, when they're not out of order you have to give others a chance". The nurse kept on insisting and Mrs. Botto went to see Mecha, all of a sudden she had started to move her head, every now and then she turned it slowly from side to side, the hair falling over her face should be combed back. Let Dr. Raimondi know at once, difficult to find him in the early evening but his wife rang at nine to say that he was on his way. "It won't be easy for him to get through", the nurse said, coming in from the chemist with a box of injections, "they've cordoned off the whole area, no-one knows why, listen to the sirens". Hardly moving away from Mecha who went on shaking her head in a slow, obstinate refusal, Mrs. Botto called Mr. Botto, no, no-one knew anything, no doubt the boy couldn't get through either but they'd let Raimondi by because of his doctor's plates.

— It's not that, Eduardo, it's not that, I'm sure something's happened to him, we should've heard something by now, Lauro always ... — Look, Luisa — Mr. Botto said — watch how she's moving her hand and her arm as well, the first time she's moved her arm, Luisa, perhaps ...

— But it's worse than ever, Eduardo, haven't you noticed she's still having hallucinations, as though defending herself against ... Do something, Rosa, you can't leave her like that, I'm going to ring the Romeros who may have some news, their girl studied with Lauro, please give her an injection, Rosa, I'll be back in a minute, or, better still, you ring Eduardo, ask them, go on, hurry up.

In the living-room Mr. Botto started to dial and then stopped; he hung up. What if right now Lauro, what could the Romeros know about Lauro, better wait a while. Raimondi had not arrived, they must have stopped him at the corner, he would be explaining, Rosa could not give Mecha another injection, the tranquilliser was too strong, better wait till the doctor arrives. Bent over Mecha, brushing the hair from her useless eyes, Mrs. Botto began to reel, Rosa just had time to draw up a chair, to help her sit down like a dead weight. The siren, near Gaona, was growing louder when Mecha raised her eyelids, the eyes, coated with a film which had accumulated over the weeks, gazed fixedly at the ceiling, then turned

slowly towards Mrs. Botto who was screaming, clasping her hands to her breast and screaming. Rosa struggled to pull her away, calling desperately to Mr. Botto who now arrived and stood stock still at the foot of the bed looking at Mecha, everything seemed focused on Mecha's eyes, which drifted from Mrs. Botto to Mr. Botto, from the nurse to the ceiling, Mecha's hands rising slowly up past her waist to meet just above, the body convulsed in a spasm, perhaps because her ears were now hearing the multiplication of sirens, the blows on the door which shook the house, the shouted orders and the crackle of splintering wood following the volley of machine-gun fire, the wails of Mrs. Botto, the thrust of the throng of bodies surging in, everything as if in time for Mecha's awakening, everything timed so that the nightmare might end and Mecha might at last come back to reality, to the beauty of life.

La impostura y el juego de la traducción

Marina FE

Universidad Nacional Autónoma de México

IMPOSTURA: imputación falsa y maliciosa. // Fingimiento o engaño con apariencia de verdad.

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*

No parece necesario discutir si la traducción de textos literarios es posible o si no lo es pues sabemos que desde hace siglos no ha dejado de hacerse y porque, sin la traducción, lo que pretende ser una cultura universal (y que quizás apenas merece llamarse cultura occidental) no podría nunca haberlo sido: la idea misma de ‘universalidad’ sería inconcebible sin la traducción de textos fundamentales como, para usar un solo ejemplo, la Biblia. Sin embargo, la duda acerca de la plausibilidad de la traducción literaria sigue acosándonos. Ya que ¿no es acaso toda traducción un falseamiento, una mueca del texto original? De acuerdo con Walter Benjamin, un texto original es siempre potencialmente traducible y la tarea del traductor “consiste en encontrar en la lengua a la que se traduce, una actitud [intención] que pueda despertar en dicha lengua un eco del original”.¹ Con esto, me parece, Benjamin plantea el problema de la traducción literaria aunque no necesariamente lo resuelve, pues ¿qué podemos entender por “actitud” o “intención” y por “eco”? Si un texto literario aparece como terminado y completo (puesto que un poema, una novela, un cuento, son como son una vez que existen), el traductor se ve obligado a empezar de nuevo, a “abrirlo”, cosa que en sí misma puede parecer una aberración: como el eco que repite, deforma y parece burlarse de aquella voz que tendría que haberse escuchado una única ocasión, la traducción sería, en este sentido, sólo la traza de otro texto, su metamorfosis. (No es lo mismo “To enter in these bonds, is to

¹ Walter BENJAMIN, “The Task of the Translator”, en *Illuminations*. Nueva York, Schocken Books, 1969, p. 69.

be free; / Then where my hand is set, my seal shall be" de la Elegía XIX de John Donne, que "Mi libertad alcanzo entre tus lazos: / Lo que toco, mis manos lo han sellado" de la traducción de Octavio Paz.)

Entre el original y la traducción existe, inevitablemente, una distancia, un vacío, una *diferencia*; la traducción nos remite a la presencia de un texto que aquí, paradójicamente, está ausente. La comunicación estética depende siempre de su realización, de su materialización singular, y en este sentido el texto traducido nunca será una réplica fiel del texto original. Sin embargo, para Benjamin, el lenguaje parece contener una esencia, un núcleo poético puro, y éste parece ser el problema —más que del lenguaje— de Benjamin y muchos más: el aferrarse a una noción del texto como "esencial", a la idea de que los trabajos artísticos esconden un significado pleno, único, autosuficiente y autónomo, un centro que sólo puede pertenecer al texto y al lenguaje que lo contiene y que, por lo tanto, no puede traducirse. ¿Cómo salir entonces de esta encrucijada? Me parece que el mismo Benjamin puede sernos de utilidad si privilegiamos su idea sobre la relación de la traducción con la filosofía y la crítica. En la medida en que el traductor es antes que nada un lector, la traducción representa necesariamente una lectura peculiar del texto original. Pero ¿qué tipo de lector sería un buen traductor? En primera instancia tendría que ser, sin lugar a duda, un lector crítico, ya que sólo una lectura crítica que parta del análisis cuidadoso no sólo de los "contenidos" de un texto sino de su materialidad misma, del uso del lenguaje como tal, hace posible que más que una paráfrasis o una imitación, la traducción sea una re-creación.

¿Cómo entender dicha actitud crítica necesaria para la traducción creativa o recreativa? En mi opinión, la idea a la que hacía referencia antes acerca de la plenitud de sentido de un texto literario aparece como el principal obstáculo. Una traducción que pretendiera interpretar hermenéuticamente un texto literario no haría, estoy segura, más que empobrecerlo, limitándolo a un significado único y fijo, subordinando la abundancia de su lenguaje a la precariedad de un contenido. Quienes reconocen que el trabajo de la escritura es antes que nada una técnica saben bien que el lenguaje se resiste a la estabilidad, que su libertad de juego hace imposible cualquier intento por inmovilizarlo, por convertirlo en sistema cerrado (de ahí la dificultad de dejar a las máquinas el trabajo de traducir). Este libre juego del lenguaje consiste en un desplazamiento interminable de sentidos, en una suerte de errancia. "No se trata —dice Octavio Paz— de construir con signos móviles un texto inamovible, sino de desmontar los elementos de ese texto, poner de

nuevo en circulación los signos y devolverlos al lenguaje".² Así, una lectura crítica, desconstruccionista, sería entonces aquella que se mantuviera cerca del texto que pretende analizar o criticar, sin perder de vista la diferencia, diferencia en el sentido más convencional y también en el sentido derrideano de desplazamiento, de translación: ese juego o interjuego entre presencia y ausencia, entre lo que se dice y lo que no se dice, entre lo que pretende decirse y no logra ser dicho o se dice sin querer; donde el sentido nunca está realmente presente sino diferido, desplazado incesantemente, sin tener lugar.

Pero Benjamin parece estar obsesionado por el "lenguaje puro" y no es gratuito que cite (en francés) a Mallarmé:

Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la supreme: penser étant écrire sans accessoires, ni chuchotement mais tacite encore l'immortelle parole, la diversité, sur terre, des idiomes empeche personne de proférer les mots que, sinon se trouveraient, par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité.³

No puedo detenerme aquí en los problemas de traducción que presenta este mismo fragmento sino simplemente señalar que, con esta cita, Benjamin pretende apoyar su creencia en una lengua ideal, perfecta, donde parecería estar contenida nada menos que "la verdad"; una lengua-vasija, un recipiente original del cual, después de Babel, no quedarían más que fragmentos. No obstante, aunque resulte problemático compartir ciertas creencias, la metáfora de la vasija que usa el mismo Benjamin puede sernos de utilidad si imaginamos que, ya sea que se trate de una "primera" lengua (prebabilica), o de una de tantas lenguas "imperfectas" (posbabilicas) que pueden, en virtud misma de su imperfección, ser traducidas, la vasija siempre habría estado rota, o más bien vacía.

Si estamos de acuerdo en que la verdad (o el sentido) no tiene lugar, se complica, es cierto, nuestro acercamiento a un texto que, desde esta perspectiva crítica, parece escurrirse como agua entre los dedos, pero al mismo tiempo se abren muchas puertas al trabajo de traducción que

² Octavio PAZ, *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona, Tusquets, 1980 (Cuadernos marginales, 18).

³ "Las lenguas imperfectas por ser tantas, falta la suprema: pensar es escribir sin accesorios, ni susurro sino tática todavía la palabra inmortal, la diversidad, sobre la tierra, de los idiomas impide que nadie profiera las palabras que, si no se encontrarían, por un único golpe, en sí misma materialmente la verdad". (*Apud* Walter BENJAMIN, *op. cit.*, p. 77. La traducción es mía.)

aparece también, a su vez, como un “libre juego”, como “recreación”. Dice Haroldo de Campos en su ensayo “De la traducción como creación y como crítica”:

La traducción de la poesía (o de una prosa con un grado igual de dificultad) es antes que nada una experiencia de introspección en el mundo y en la técnica del texto a ser traducido. Es como si se *desmontara* y al mismo tiempo se remontara a la maquina de la creación, aquella endeble belleza aparentemente inaccesible que nos ofrece el producto acabado de una lengua extranjera y que, sin embargo, se muestra *susceptible* de una vivisección implacable, capaz de removerle las entrañas, para traerla nuevamente a la luz de un cuerpo lingüístico diferente. Por esa misma razón la traducción es crítica.⁴

Así, la belleza oculta (y “endeble”) de ese cuerpo o materia que parecía inaccesible, es susceptible de reencarnar gracias a la “implacable vivisección” a la que la somete el traductor (las metáforas quirúrgicas no son mías) al entrar en *contacto* con el otro, al dialogar con lo otro.

La traducción es entonces el vehículo privilegiado para dicho contacto, para esa recreación o “transcreación” que desnuda al texto aparentemente virginal (las metáforas sexuales sí son mías) que parecía contenerse a sí mismo y encerrar un misterio. No se trata, insisto, de una revelación o de una epifanía, lo que implicaría de nuevo la convicción de que todo texto oculta una verdad, *la verdad*, sino de la apertura del texto literario que en realidad no oculta nada (o bien lo oculta todo) y cuyo sentido, en todo caso, está siempre en otra parte. Dicha lectura crítica, desacralizante, pondría el énfasis en la no-plenitud del significado y así, el texto abierto, susceptible de ser recreado, sería, en su versión (en subversión) en otra lengua, otro y el mismo texto. “Se tendría entonces, en otra lengua, *otra* información estética, autónoma, pero ambas estarían vinculadas entre sí por una relación de *isomorfia*: serían distintas como lenguaje, pero, como los cuerpos isomorfos, se cristalizarían dentro de un mismo sistema”.⁵ El traductor tendría que ser entonces, en un primer momento, un lector crítico capaz de desmontar o desconstruir el texto a traducir, consciente de la arbitrariedad, de la inestabilidad de los signos del lenguaje, del juego entre la materia que representa y lo representado, de las tensiones de la escritura, de la distancia entre la intención aparente

⁴ Haroldo de CAMPOS, “De la traducción como creación y como crítica”, en *Quimera*, núm. 9-10. Barcelona, julio-agosto, 1981, p. 36.

⁵ *Ibid.*, p. 32.

y su materialización particular. Sería, de acuerdo con Paul de Man, un lector que privilegiara las *estrategias retóricas* del texto mismo, que tratara de ser “un lector tan riguroso como tuvo que serlo el autor mismo”.⁶

Sin embargo, y ésta me parece la gran paradoja de la traducción, el texto traducido difícilmente puede desprenderse del original, a pesar de haberse convertido en otro texto. Su falla, su impostura, radica justamente en su vínculo especular con el otro al que pretende develar y al lado del cual tiene que convivir casi incestuosamente. Por eso el traductor se abisma en el lenguaje, en una lengua y otra, en un acto de posesión pero también de entrega, de identificación: descubre su voz en la otra voz y su trabajo deja de ser sólo una empresa intelectual para convertirse también en un acto creativo y amoroso. El texto traducido, producto del contacto con el original, queda entonces inseminado por éste y sólo así puede florecer. Como en el teatro, como en el juego del actor que tiene que “traducir” los tonos, las vibraciones de un texto escrito a un lenguaje distinto, gestual, corporal y vocal, en el juego de la traducción es necesario también “identificarse”, “compenetrarse”, “meterse en la piel” del otro, de eso que parece ocultarse detrás de la máscara de las palabras. Un ejemplo, para seguir usando esta metáfora teatral, es lo que dice Peter Brook refiriéndose al trabajo del actor y que tiene una asombrosa cercanía con el trabajo del traductor: “Actuar [*jouer*, jugar] plenamente cada imagen... *investirse* totalmente durante el tiempo en que pasa por la cabeza y por la boca [...] la variedad constante de las imágenes propuestas por el texto, asumida así por la imaginación del actor, asegura al desarrollo del juego [actuación] una densidad extrema, pero una *densidad cambiante* en relación con la *materia* del texto” y, continúa más adelante: “una palabra llena un vacío, pero crea otro...”⁷

Aunque las palabras nada oculten, aunque el texto no sea más que una mascarada, una vasija vacía o rota, el traductor, como el actor, debe jugar a que hay algo ahí que es necesario comunicar. Dice George Steiner: “Debemos leer como si el texto frente a nosotros tuviera sentido. Éste no sería un sentido único si el texto es un texto serio, si nos hace responder a su fuerza vital [...] No sería un sentido al que se llega por algún proceso determinante o automático de acumulación y consenso”. Y añade: “cuan-

⁶ Paul de MAN, *The Resistance to Theory*. Mineápolis, Universidad de Minesota, 1987, p. 91.

⁷ Peter BROOK, *Timon d'Athènes*. Notas de Jean-Pierre Vincent. París, Centre International de Créations Théâtrales, 1974, p. 100.

do leemos verdaderamente, cuando la experiencia es la experiencia del sentido, hacemos como si el texto (la pieza musical, la obra de arte), encarnara (la noción está fundada en lo sacramental) una presencia real de significación”.³ El juego de la traducción consiste así en dejarse habitar por algo que no está necesariamente presente en el texto que traduciremos, por una ausencia, y en buscar un centro ahí donde sabemos que sólo hay desplazamiento, diseminación... Sin olvidar que lo que está en juego no es realmente la comunicación (de un sentido, de una verdad) —ya que ¿quién podría describir con exactitud lo que una obra artística comunica?— sino aquello que tanto en un texto como en su versión traducida está siempre diferido y resulta, en última instancia, incommunicable y hasta ilegible.

³ George STEINER, *Real Presences*. Cambridge, Universidad de Cambridge, 1985.

Primicias de la poesía neolatina mexicana, donde fray Alonso de la Veracruz se manifiesta versificador

José QUIÑONES MELGOZA
Universidad Nacional Autónoma de México

La intención del presente trabajo es llevar al lector las primicias de la poesía neolatina aparecida en algunos de los primeros libros impresos en la Nueva España, excepto el poema en dísticos, titulado *Dicolo icástico*, de Cristóbal Cabrera (1540), ya antes transcrito y traducido.¹ Me refiero aquí a tres de los libros escritos por fray Alonso de la Veracruz (publicados los dos primeros en 1554 y el tercero en 1556), la *Recognitio summularum*, la *Dialectica resolutio* y el *Speculum coniugiorum*, en los cuales, y para que las primicias resulten dobles, el mismo fray Alonso se manifiesta versificador: suyos son los poemas VI y VII. Aparte de él, se hallan también incluidos sus colegas agustinos fray Esteban de Salazar con los poemas I, II, IV y V; fray Juan de la Peña con el III, y fray Luis Hurtado con el VIII. Los poemas irán en su texto original latino, acompañados de su correspondiente traducción española.

Ahora bien, el contorno histórico-literario de tales poemas me lleva a comentar estos asuntos:

1. Fray Alonso, versificador.
2. Notas marginales manuscritas puestas a los poemas ya impresos.
3. Los mismos autores de los poemas se señalan poetas.
4. La interrelación que ostentan los poemas.
5. Las reminiscencias grecolatinas de los poemas.
6. Notas sobre la métrica de los poemas.
7. Cómo traduje los poemas.

1. Sin desconocer los grandes méritos de fray Alonso como escritor y como filósofo, he descubierto (auténtica primicia) que este notable

¹ Cf. Joaquín GARCÍA ICAZBALCETA, *Bibliografía mexicana del siglo XVII*. 2a. ed., rev. y aum. por Agustín Millares Carlo. México, FCE, 1981 (Biblioteca americana), pp. 58-59.

agustino fue también un versificador y —¿por qué no?— un poeta, pues así lo llegan a llamar sus entusiastas colegas, admiradores y discípulos, tal como lo señala el verso 3 del poema con el número VIII: “Tus escritos, casi poemas, huelen y saben a néctar”. Un día, pues, hojeando la *Dialectica resolutio*, encontré, antes del remate final de su descripción,² que fray Alonso puso este dístico heroico o hexamétrico: “*Reddit, Christe, tibi haec aeternas littera laudes; / reddes tu ingenium felixque ad phisica promptum*”, y lo tituló *Hexasticon*, no por considerar que fueran seis versos, sino porque a la manera de la cebada hexástica, cuya espiga, según el *Thesaurus linguae Graecae*, lleva seis filas de granos (y que algunos campesinos griegos llamaron *Distichon Galaricum*), sus versos llevan seis pies dactílicos.³ Y digo que fray Alonso puso el dístico, porque las palabras *haec* y *littera*: “este escrito”, “esta obra”, que es suya, se pueden traducir (esto es, trasladar) de la referencia indefinida impersonal a la definida personal de posesión: “mi obra te da alabanzas”, cuya prosopopeya, si también se traduce, nos expone simplemente: “Yo, por medio de mi obra, te doy, oh Cristo, alabanzas eternas; / tú, a cambio, dame un ingenio fecundo, apropiado a la física”, versos con los cuales nos anuncia, además, que ya trabaja o está por trabajar en el seguimiento de sus obras filosóficas: la elaboración de la *Phisica speculatio*.

Creo, sin embargo, que esto no es todo: el poema con el número VII: *Cuiusdam ad lectorem distichon* que, como anónimo, es “de alguien”, “de un cierto individuo”, y que está colocado después de la “Epístola latina” que Francisco Cervantes de Salazar incluyó entre los preliminares del *Speculum coniugiorum*, es también de él. Como prueba me remito al principio del verso 7: *abdita panduntur*: “se te enseña lo oculto”. ¿Por quién? Pues, naturalmente, por quien escribió el poemita. Y éste, para mí, muy probablemente fue fray Alonso; ya que, dirigiéndolo al lector, no elogia ni al libro ni al autor: sólo expresa —¿y quién mejor que fray Alonso, que lo sabe?— el contenido de la obra y cuanto han dicho los “sabios” y los “santos padres” de la Iglesia acerca del matrimonio: poema que luego leerás.

2. Otro día, cuando me hallaba manejando, en los fondos reservados de la Biblioteca Nacional de México, el ejemplar número uno de la *Dialectica*

² *Ibid.*, p. 108.

³ El pie dactílico o dácilo se compone de tres sílabas: una larga y dos breves (-V V); las dos breves pueden sustituirse en el hexámetro, menos en el quinto pie, por otra larga (-).

resolutio y el ejemplar tres de la *Recognitio summularum*, encontré notas manuscritas al margen, y casi seriadas, sobre los poemas allí contenidos, de un cierto fray Diego Suárez, quien comenzando por los versos acrósticos de fray Esteban de Salazar, impresos en la página 87 (por error 86) de la *Dialectica resolutio*, anota (refiriéndose a los versos): “¡todos están errados!” Luego pasa al canto glicónico⁴ del mismo autor (abajo del anterior) y pone: “y éstos!” (se elide, obviamente, “están errados”). De allí, retrocede a la vuelta de la portada de la misma obra, y a los versos del poema de fray Juan de la Peña les pone un tajante: “lo dicho, dicho!” (es decir, “están errados”). Después, cuando recuerda que en la *Recognitio summularum* también había poemas de Salazar, anota al margen de los que hay en la vuelta de la portada: “lo mismo: ¡errados!”; pero deja limpios de comentarios los que vienen en la página 88, que son precisamente en los que fray Esteban de Salazar se queja de las censuras que le han hecho a sus poemas.

Curioso resulta, por un lado, que las notas marginales tengan cierta seriada secuencia que aumenta en acritud: “todos están errados!”, “¡y éstos!”, “¡lo dicho, dicho!”, “lo mismo: ¡errados!”; por otro, con toda seguridad es el crítico un colega agustino, contemporáneo de fray Esteban de Salazar, acaso porque no le hayan aceptado incluir en los libros de fray Alonso algún poema, puesto que por celos, recelos y cierta rivalidad en la enseñanza entre las principales órdenes religiosas, difícilmente podrían aceptarse poemas de miembros de otra orden, ajena a la del autor elogiado.

3. Los tres autores de estos poemas laudatorios son agustinos: fray Esteban de Salazar, fray Juan de la Peña y fray Luis Hurtado. Curiosamente, también, los tres se llaman o se sienten poetas por el hecho de hacer versos, cuando bien sabemos que la poesía no es privativa del verso, pero que, por la época (como error tradicional divulgadamente aceptado), la gente y el mismo versificador así lo reconocían.

Poeta, pues, se reconoce fray Esteban de Salazar en el encabezado del poema número IV: “Versos epigramáticos, cuyas primeras letras, si las lees, completan el nombre del poeta”; fray Juan de la Peña (con haberse confesado en su “Epígrafe” un lego o rústico: “Yo [...] un rústico” se designa en el último verso del poema número III un “Apolo”, es decir,

⁴ Esto es, hecho en versos gliconios. El gliconio es un verso de ritmo logaédico: mixto entre prosa y canto, que lleva ocho sílabas distribuidas en estos pies: - / - V V / - V / V.

un poeta, que somete al juicio del lector su elogio; y Apolo, sabemos, además de ser el dios del sol, lo era también de la música y la poesía. Por último, fray Luis Hurtado se finge en el poema número VIII un poeta que pasa un mal momento, porque no le llega la plena inspiración.

Tal vez los tres tengan razón y acaso sean poetas; lo cierto es que si no crean, sí recrean en sus versos algunos magníficos dichos, sentencias o proverbios del dominio común, como: "Nada termina sin llanto y sudores: / triunfar es un trabajo de suyo nada fácil" (III, vv. 3-4); "pero el valor de lo hecho honra a quien lo ha efectuado" (III, v. 16); "sabes [...] que dulces panales producen miel sabrosa" (IV, vv. 15-16); "si los abrojos quitas, fácil tendrás cualquier camino" (VII, v. 6), metáfora que, si también se traduce y se aplica (como debe aplicarse) al matrimonio, nos expresaría esto: "si limas asperezas, nunca tendrás problemas", entre otros sentidos.

4. Clara se ve también la relación que existe entre un poema y otro; por ejemplo, por la temática, están relacionados secuencialmente los poemas numerados I y II. Se encuentra, además, interrelación por la misma repetición de conceptos, de imágenes poéticas y, casi, de los mismos elogios, explicables todos, hasta cierto punto, porque sus autores pertenecen a una misma orden religiosa y pudieron mostrarse los poemas y aun asesorarse entre ellos para confeccionarlos. En los poemas se advierte más el elogio hacia la obra y el libro (como puede ser, *mutatis mutandis*, el poema número III) que hacia el autor, al que sí llaman "máximo", "insuperable", "buen escritor" y hasta "poeta", por su brillante estilo: elogios que no se exceden de lo normal ni caen en la desmesura de lo inconsciente y lo gratuito.

5. Las reminiscencias de los clásicos grecolatinos se dejan sentir por todos los poemas. El latín en que se hallan escritos es un neolatín humanístico, donde caben desde las alusiones mitológicas paganas hasta el uso de su simbología, combinada con la cristiana, y por ella asimilada: "Si, salvo por leche de Amaltea alimentado fue Júpiter / y siendo omnipotente, del padre se ocultaba, / salvo aun estará el pulgón confiado al auxilio divino, / y que tu jugo nutrió, sapiente fray Alonso" (II, vv. 3-6), sin que dejen incluso de mezclarse conjuntamente a mitos bíblicos y clásicos: "Vive, por tanto, feliz, y que por muchos siglos alcances / los largos días de *Matusalén* y *Néstor*" (II, vv. 9-10).

Se citan numerosos pasajes de las obras de los griegos y de los mayores poetas latinos, como Aristóteles: “Si tanto, lector, amas las letras y la sabiduría / *por tu misma naturaleza saber más ansías*” (III, vv. 1-2), versos en que alude al comienzo de la *Metafísica* (πάντες ἄνθρωποι τοῦ εἰδέναι ὀρέγονται φύσει: ‘todos los hombres por naturaleza apetecen saber’); o como Ovidio: “Parce, precor, censor, testarer namque ego crimen, / at Maro defendit *crimen abesse mihi* (I, vv. 5-6), que en los *Fastos* I, 484, dice: *crimen abesse malis*. El verso 6 por error pone *Maro* (Virgilio) en vez de *Naso* (Ovidio), pues fue éste quien dijo que no tenía crimen (*factus abesse*, *Tr.*, I, II, 98). También el “*Sentibus amotis, omne patebit iter*” (III, v. 6), recuerda las *Epístolas desde el Ponto* (I, v. 35): “*et non iter omne patebit?*”, así como: “pero el valor de lo hecho honra a quien lo ha efectuado” (III, v. 16); en mucho da a entender lo que dice Ovidio en *Amores* I, XV, 40: *aunque a cada cual lo salva el honor que obtuvo*. También cita a Virgilio: “O mihi si Andini concessum vincere pectus” (VIII, v. 7), en que por antonomasia patronímica (Virgilio nació en Andes) se alude a él, y se desea superar su inspiración; y Horacio: “Et palmam atque gloriam, et miscuit utile dulci” (IV, v. 6), en que se recuerda el *Arte Poética*, 343: “Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci”.

6. Salvo el poema V, hecho en versos gliconios, y el VI de fray Alonso, compuesto en hexámetros, de cuyos pies métricos hablé en las notas 3 y 4, los restantes seis poemas están compuestos en dísticos elegiacos, estrofa propia de la elegía amorosa, que se compone de un hexámetro y de un pentámetro dactílico, según el esquema siguiente:

— — — —
 - VV /- VV /- VV /- VV /- VV /- -
 — —
 - VV /- VV /- // - VV /- VV /-,

donde se observa que el pentámetro se divide en dos hemistiquios, con cesura obligatoria después del primero, y que el segundo no admite la sustitución de las dos sílabas breves del dácilo por una larga.

7. Mi traducción está pensada como una traducción literaria, cuya médula se hallará en la literalidad; pero esa literalidad no indica de

ninguna manera que esté hecha “palabra por palabra”; ni tampoco que, por no haberla hecho así, deba entenderse que desprecio las palabras. Cuando las propias palabras latinas traducidas palabra por palabra me ayudan a expresar en español lo que entiendo que ellas dicen, esas palabras se quedan en la traducción; si no, lógicamente busco cambiarlas para que puedan expresarlo.

Vamos, no es en sí la palabra la que suele cambiar, sino más bien los modificantes que esa palabra adquirió tanto en su forma aislada como en su forma de relación con otras palabras para construir oraciones. Cambios, por otra parte, que son el medio para que yo pueda expresarme en español. En otras palabras, yo, al traducir, no conservo ni la misma morfología ni la misma sintaxis de latín, con objeto de escribir español y no latín con formas en español. En gran medida no traduzco, pues, ni caso por caso, ni tiempo por tiempo, ni número por número, ni oración de tal tipo por ese preciso tipo de oración. Y otra vez vuelvo a lo mismo: si casos, tiempos, números y tal tipo de oración me ayudan a expresar lo que entiendo que dice el texto latino, tales modificantes u oraciones se quedarán en la traducción; si no, el español me impone cambiarlos.

Ahora bien, ¿qué propósito persigo con dicho tipo de traducción? Uno solo: hacer que las creaciones literarias latinas, a las que me enfrento como traductor, según decía fray Luis de León, “hablen en *español*, y no como extranjerías y advenedizas, sino como nacidas en él y naturales”. Para decirlo con otras palabras: que yo con mi cultura, mi formación y mis conocimientos pueda poner en el español del ámbito social en que me muevo lo que el poeta latino, en este caso Ovidio, dijo en su tiempo para la cultura, la sociedad y el hombre de su tiempo; hacer con Ovidio lo que parecidamente hizo Platón con los dichos de Sócrates.

Mi traducción, pues, sigue siendo una traducción rítmica, pero muy cercana, bien a la de “equivalencia dinámica”, esto es, que trata de conservar el significado de cada palabra latina hasta donde aquél y éstas singularmente no estorban la estructura idiosincrática de la lengua española; bien a una “moderna teoría de la traducción”, puesto que no conserva en modo estricto ni la misma morfología ni la misma sintaxis del texto latino, las cuales (luego de descodificar el texto original y recodificarlo en español) voluntariamente se modifican para que esos poemas adquieran el sabor del habla española, medio por el cual habrán de conocerse y de gustarse, lo cual me llevó también, por supuesto, a traducir algunos símbolos, metáforas y figuras del original, buscando con esto que el lector sufra menos el placer de leer. Mi versificación sigue ya, ahora, las normas de la métrica española, lo cual me permite

tanto terminar en palabra aguda algunos versos (todos ellos sólo fonética, no cuantitativamente, imitan el hexámetro o el pentámetro latino), como no invadir necesariamente en dos hemistiquios (con cesura obligada antes de las últimas siete sílabas) aquellos que traducen el pentámetro, cosa que evita recurrir a violentas transposiciones (léase hipérbaton).

Finalmente, y para resumir, mi traducción fue pensada para escribirse en español, a cuya exigencia expresiva quise voluntariamente plegarme, y para ello no perdí de vista los rasgos esenciales del texto original latino que son los diversos significados emanados de sus propias palabras, ya pesadas éstas aisladamente, ya sopesadas y observadas en su funcionamiento de conjunto en las oraciones.

Creo que el motivo para que yo huya de la traducción palabra por palabra (*ad pedem litterae*) no es esencialmente la palabra por la palabra misma, sino que mi pleito es con los diversos modificantes que esas palabras adquieren al relacionarse con otras palabras. Modificantes que atañen, bien a las funciones que las palabras pueden desempeñar en la oración (sujeto, verbo, predicado, atributo o complemento), bien a la categoría en que ellas se encuentran enmarcadas (nombre, pronombre, adjetivo, adverbio, preposición, conjunción o interjección) o bien a los accidentes que les tocó llevar (género, número, caso, tiempo, modo o persona), los cuales, por otra parte, muchísimas veces me siento incapaz de poder conservar de la misma manera que el texto latino, al tener que trasladarlas al español, sin quebrantar las reglas más elementales y prácticas de los usos comunes de nuestra lengua: pero he dicho también que si esas palabras, traducidas con sus modificantes, no estorban para que yo pueda expresarme correctamente en español y no dañan la estructura idiosincrática del idioma, esas palabras se quedarán tal cual en la traducción; pero, al menos, cambiarán sus modificantes.

I

**Epigrama fratris Stephani
Salazarii illiberensis ad librum in
rosorem**

Pestiferos morsus nasutaque
verba fugisti,
nam teres est auctor maximus
iste tuus.
Rodit at invidiae virus, mortale
venenum,
exiguum carmen, pono quod ipse
tibi.

- 5 Parce, precor, censor, testarer
namque ego crimen,
at Maro defendit crimen abesse
mihi.

II

**Apostrophe ad auctorem et
magistrum suum**

Culpa si inest tamen, lux summa
ac obnubilat illum
fulgentis radii, Titan Apollo, tui.
Quod si de Amaltheo lacte est
Iuppiter altus
tutus, et omnipotens a patre tectus
erat,

- 5 tutus erit pulex Iovis ac auxilio
fretus,
pastus et a lacte, doctoque
Alphonse, tuo.
Restatque ut spernat latratus,
invida verba,
pestiferum nasum, Stephanus iste
tuus.

I

**Epigrama de fray Esteban de
Salazar, granadino, al libro
Recognitio summularum y contra
sus críticos**

Tú, libro, has huido de
contagiosas censuras y mofas
porque tu autor tan grande tiene
un estilo terso;
sin embargo la envidia con su
mortal veneno critica
el breve canto que yo mismo aquí
te pongo.

- 5 No me critiques, censor, te ruego;
yo admito mi crimen,
aunque Virgilio, al menos,
defiende mi inocencia.

II

**Apóstrofe a su maestro y autor de
la *Recognitio summularum***

Si acaso soy culpable, titánico
sol, tapa mi culpa
la inalcanzable luz de tus
brillantes rayos.

- Si, salvo, por leche de Amaltea
alimentado fue por Júpiter,
y siendo omnipotente, del padre
se ocultaba,
5 salvo aun estará el pulgón
confiado al auxilio divino,
y que tu jugo nutrió, sapiente
fray Alonso.
Queda ya sólo que yo, tu Esteban,
desprecie ladridos,
envidiosas palabras y contagiosa
burla

Modo degas felix, per multaque
saecula tenens

10 Mathusaleneos Nestoreosque dies.

III

**Frater Ioannes de la Penna
augustinianus in sui magistri
dialecticam ad lectorem hoc
scripsit epigramma
[Epigraphé]**

*Lectori rupex opus et commendat
amico,*

*carmina torrentis tradit legenda
sui.*

Si tantus litterae est animus,
Sophiaequae cupido,
scireque natura appetis ipse tibi.

Vdis perficitur nil at sudoribus
absque:
vincendi causa improbus ipse
labor.

5 Cuncta tibi poterunt fieri
perprospera tamen,
carpere tu poteris magnaque
nempe dona,
discere si curas Alphonsus quae
tibi confert,
hoc cuius nomen fama per alta
tulit.

Nam sua per laudes debent
praetendere ramos:

10 haec animum pascunt, tentaque iure
valent.

Haec, hominem doctumque,
archanos dant tibi sensus,
haecque tibi praestant limina
tuta viae.

Vive, por tanto, feliz y que por
muchos siglos alcances

10 los largos días de Matusalén
y Néstor.

III

**Fray Juan de la Peña, de la Orden
de San Agustín, escribió este
epigrama para el lector de la
Dialectica resolutio de su maestro
[Epigrafe]**

*Yo, amigo lector, un rústico, esta
obra te recomiendo:*

*lee, pues, el canto que mi
inspiración te entrega.*

Si tanto, lector, amas las letras
y la sabiduría,
por tu misma naturaleza saber
ansias.

No obstante nada termina del todo
sin llanto y sudores:
triunfar es un trabajo de suyo nada
fácil;

5 sin embargo, todo puede serte
muy próspero,
y acaso puedas gozar de grandes
dones,
si procuras aprender lo que fray
Alonso te enseña,
cuyo nombre la fama muy alto
ha levantado.

Cierto, para que extiendan sus
ramas, yo elogio sus obras

10 que nutren el alma, donde por ley
acampan.

Ellas te dan, hombre sabio,
misteriosos sentidos
y un seguro principio de caminar
te otorgan.

His sine nil altum et pulchrum
 mens denique tangit;
 his sine, dum finem quaerit,
 aberrat via.
 15 Haec doctosque suae virtutis
 munere pingunt,
 sed facti virtus est facientis
 honor.
 Accipias opto collataque munera,
 lector:
 concedit laudem hanc tibi
 Apollo, vale.

IV

**Epigrammaticarii nomen poetae
 [fratris Stephani Salazarii]
 lectis primis litteris
 complectentes, in laudem auctoris
 et magistri sui**

Facta suis tibi qui refert haec
 carmina modis,
 refert hic quantum sit tibi,
 lector, opis.
 Alphonsus scribit Logicae
 sublimia pulchre:
 tenuit et medium, feliciterque
 tulit.
 5 Et palmam atque gloriam, et miscuit
 utile dulci,
 reddidit et brevi ingeniosus opus.
 Scripsit librum, respicitur quo
 littera pulchra,
 tenens ipsius nomen et ingenium.
 Et cognosce simul quantos tibi
 reddidit annos.

Sin ellas nada alto ni hermoso al
 cabo alcanza la mente
 y, mientras buscas tu fin, dejas
 quizá el camino.

15 Ellas con su valor también a los
 sabios adornan;
 pero el valor de lo hecho honra
 a quien lo ha efectuado.
 Ansío, por fin, lector, que obtengas
 los provechos del libro:
 Yo, Apolo, este elogio a tu juicio
 someto, adiós.

IV

**Versos epigramáticos, cuyas
 primeras letras, si las lees,
 completan el nombre del poeta
 [fray Esteban de Salazar]:
 en elogio del autor y su maestro**

Yo, en sus ritmos, hice el poema,
 lector, que te canto
 para decir cuánta riqueza en el
 libro tienes.
 Muy bello en él fray Alonso
 alturas escribió de la Lógica,
 quien no sólo la sabe, sino muy
 bien la expone.
 5 Tanto el triunfo y la gloria mezcló
 como a lo útil lo dulce,
 e ingenioso nos entregó en resumen
 su obra.
 El libro que ha escrito, donde un
 bello estilo se observa,
 contiene su ingenio y su prodigiosa
 fama.
 Tú también ama los años que en él
 te ha entregado,

10 *Pone supercilium, auctor amoenus
adest.*

*Hic quoque doctorem nostrum
lustrabis amoenum
aptaque praeclaris dogmata
discipulis.*

*Nec tu propterea spretis
pulcherrimis undis,
undis Castalicis, lector amice,
fuge.*

15 *Siderea splendent per pulchros
lumina libros,
dantur et ex dulci mella iucunda
favo.*

*Ecce fluit nectar, praeclaraque
dogmata fulgent,
sicque, Venus, fulget Mulciber
ille tuus.*

*Atque ut fulget Titan, clarus et
fulget Apollo,*

20 *lucet sic splendor maximus iste
libri.*

*Altaque quasati cadunt
sophismata mundi,
Zephyrus ac Auster
principiumque nocens,
Altaque iam surgunt praeclara
haec lumina caeli
resplendentque opera, doctor hac
alme, tua.*

V

**Glyconicum carmen eiusdem
[fratris Stephani Salazarii]**

*Gazam vomite et Indicum
aurum Croesi et Apollinis,
pulchri sideris, divites.
Iam enim ex Indica fertilis*

10 *y no arrugues las cejas, que es un
autor ameno.*

*En el libro también recorrerás de
este ameno doctor
máximas útiles para el mejor
discípulo.*

*Por todo eso tú, amigo lector, de
la hermosísima Fuente
Castalia, que algunos han
despreciado, no huyas;*

15 *pues sabes que hermosos libros
esparcen luces de estrellas,
y que dulces panales producen
miel sabrosa.*

*De éste, ve, fluye el néctar; y cual
brillan sus claros preceptos
así, oh Belleza, tu ilustre Artista
brilla;*

*y de igual forma que el titánico
sol brilla y deslumbra*

20 *así muy grande brilla el gran
resplandor del libro.*

*Y tanto altas bajan las sutilezas
del mundo inseguro:
el Céforo y el Austro o una nociva
máxima,
como altas también suben estas
luces muy claras del cielo:
tus obras, que acá, doctor fecundo,
resplandecen.*

V

**Canto glicónico del mismo
[fray Esteban de Salazar]**

*Vomitad, ricos, la mina
y el índico oro de Creso
y Apolo, astro precioso,
pues ya desde índica mies*

- 5 messe fructusque pulchrior,
 Pactoli, Tagi arenaque
 surgit, quam tulit clarus hic
 Alphonsus, Heliconis et
 Pindi prodigus incola.

- 5 surge un fértil y más bello
 fruto que arena del Tajo
 y el Pactolo, el cual dio el claro
 Alonso, habitante pródigo
 del Helicón y el Pindo.

VI

**Hexastichon [fratris Alphonsi
 a Vera Cruce]**

Reddit, Christe, tibi haec aeternas
 littera laudes;
 reddes tu ingenium felixque ad
 phisica promptum.

VI

**Dístico hexamétrico de fray
 Alonso de la Veracruz**

Yo, por mi obra, te doy, oh Cristo,
 alabanzas eternas;
 tú, en cambio, dame un ingenio
 fecundo, apropiado a la física.

VII

**Cuiusdam ad lectorem
 distichon**

- Qui cupis obscuras mentis fugitare
 tenebras,
 huc ades, huc propera, nam tibi
 lumen adest.
 Millia post centum doctis
 dignissima scitu,
 servandamque fidem pandit
 et iste liber.
- 5 Nec minus anfractus hominum
 callesque, sophiste,
 sentibus amotis, omne patebit
 iter.
 Abdita panduntur, non tantum dicta
 Sophorum
 sed quicquid Sancti iam cecinere
 Patres.

VII

**Dísticos al lector del *Speculum
 coniugiorum*, de un fulano**

- Tú que ansías de la mente ahuyentar
 las oscuras tinieblas,
 ven, acércate a donde tienes la luz
 contigo.
 Por cien cosas ciertas hay mil
 muy dignas de ser conocidas,
 y este libro te enseña a conservarte
 fiel.
- 5 Sé, pues, sofista, muy experto en
 las humanas argucias,
 si abrojos quitas, fácil tendrás
 cualquier camino.
 Te enseñó lo oculto; no sólo cuanto
 han dicho los Sabios,
 sino cuanto ya han expuesto
 los Santos Padres.

VIII

**Distichon fratris Ludovici
Hurtado augustiniانو sub
contubernio professoris in
praeconium auctoris**

Fonte Caballino fluxisti maximus
auctor,
dum sancte praestas gesta peralta
tuis.

Nectarem redolent spirant
et carmina gustum.
At tibi Parnasus cedit et pronus
adest.

- 5 Concurrunt Musae, gaudetque
peraltus Apollo.
Per gentes tandem quolibet ire
velis.
O mihi si Andini concessum
vincere pectus,
gauderem valde pangere facta tua.

- Deficit vero stilus, carmenque
perurget,
10 et mihi Parnasi blanda fluenta
negat.
Eripiunt placidam prorsus
celantque Pirenen
obstantes Musae pandere gesta tua.

VIII

**Disticos de fray Luis Hurtado de
la Orden de San Agustín, bajo la
asesoría de su profesor, y en
elogio del autor del *Speculum
coniugiorum***

Brotaste, insuperable autor,
de la Fuente Hipocrene,
y a tus alumnos diste fielmente
una obra altísima.
Tus escritos, casi poemas, huelen
y saben a néctar:
vences así al Parnaso y éste ante
ti se inclina.

- 5 Vienen a ti las Musas y se goza
el altísimo Apolo,
y al cabo entre las gentes ir quieres
donde sea.
¡Ah, si me concedieran vencer la
inspiración de Virgilio,
cuánto me gozaría de celebrar
tu escrito!;
me falta, empero, estilo, me tortura
mucho el poema
10 y el Parnaso su blando discurrir
me niega.
De plano la dulce inspiración
me quitan y esconden
las Musas, que me impiden
manifestar tus logros.

George, PERKINS, Barbara PERKINS y Phillip LEININGER, eds., *Benet's Reader's Encyclopedia of American Literature*. Nueva York, Harper/Collins, 1991. 1176 pp.

En una de las ficciones urdidas por Jorge Luis Borges se habla de una biblioteca total capaz de almacenar, en su combinatoria geométrica y cabalística, todo lo que es dable expresar: tanto el pasado como el futuro así como lo genuino y lo apócrifo; y en algún momento del relato, se menciona la posibilidad de un libro omnívoro que sea el “compendio perfecto de todos los demás”. Tal vez éste sea el ideal de cualquiera que emprenda armar un volumen como el que nos toca comentar. Ya que, por lo general, este tipo de publicaciones deriva de una edición anterior, como lo constatan los múltiples *companions* de tipo literario que abundan en los catálogos bibliográficos de habla inglesa.

En los Estados Unidos, paraíso de las antologías, los *reader's digests* y *master plots*, ha proliferado la edición de libros de consulta, con todo tipo de información: guías médicas para la familia (como la excelente *Complete Home Medical Guide*, 1989, de la Facultad de Medicina de la Universidad de Columbia); compendios históricos (como el reciente *The Reader's Companion to American History*, 1992, cuyos compiladores son Eric Foner y John A. Garraty). Y si pasamos a publicaciones más accesibles, dirigidas a un público más amplio, encontraremos la archiconocida guía Halliwell de películas, que va en su séptima edición (1989); o si se quiere estar a tono con el espíritu *new age*, tenemos la *Harper's Encyclopedia of Mystical & Paranormal Experience* (1989); o si se prefiere regresar a la solidez fáctica, se puede consultar una de las últimas publicaciones del ya fallecido Isaac Asimov: *Asimov's Chronology of the World* (1991).

Vivimos en la era de la información. Y las casas editoriales se han vuelto altamente competitivas en este renglón. Veamos dos tendencias.

La editorial Gale Research Co., de Detroit, se ha especializado en todo tipo de libros de consulta, principalmente compendios de información. En el campo de la literatura, cuentan con *Contemporary Literary Criticism*, que ya pasa de los cincuenta volúmenes. El objetivo de esta serie es reunir extractos de crítica sobre autores de este siglo, entresacados por lo general de publicaciones periódicas, aunque el material a veces también proviene de libros. Cada volumen presenta un índice acumulativo que indica en qué volúmenes de la serie hay información sobre un autor o un crítico, y además remite al lector a otras series paralelas de la misma firma, como *Contemporary Authors*, de sesgo biográfico, con más de ciento veinte volúmenes. Así, un estudiante norteamericano que resida en una población pequeña, carente de amplios servicios bibliotecarios, podrá encontrar bastante material sobre autores tan diversos como Ross Macdonald, Albert Camus o Gabriel García Márquez.

Otro sello editorial que se ha ganado un buen nombre en el campo de los libros de consulta es la Universidad de Oxford. Su catálogo va dirigido a un público más amplio, ya sea de legos, estudiantes o especialistas. Entre sus guías y diccionarios enciclopédicos, que abarcan de la música popular a la historia de la cristiandad, destacan sus *companions* de literatura, tanto el de literatura inglesa (en su quinta edición, 1985, a cargo de Margaret Drabble) como el de literatura norteamericana, que también alcanzó su quinta edición en 1983, bajo la coordinación de J. D. Hart. Estas guías están compuestas, por lo general, de entradas biográficas, resúmenes de las tramas de las obras, nombres de personajes importantes, movimientos artísticos y géneros literarios.

Es en este contexto en el que debemos analizar la *Benet's Reader's Encyclopedia of American Literature*. Comencemos por el tamaño y la extensión. Al igual que el *Oxford Companion to American Literature*, tiene un formato grande a dos columnas, con hojas de 23.5 por 19 cm; sin embargo, la enciclopedia Benet rebasa a la edición Oxford por algo así como trescientas páginas. La orientación de ésta privilegia principalmente las entradas de autores y los resúmenes de obras. El espacio dedicado a los escritores varía según la importancia del autor, pero no excede la página o la página y media. La enciclopedia Benet es más generosa en este aspecto. Las entradas varían de quince a treinta renglones (menos de una columna para autores menores) hasta cuatro o seis páginas, y en algunos casos los artículos crítico-biográficos rebasan las cinco mil palabras: Emerson, Henry James, Melville, Twain, Hemingway, entran en esta categoría. Hay varios autores a los que se dedica alrededor de dos páginas: Franklin, Freneau, Longfellow, Emily Dickinson, Frost,

Joyce Carol Oates, Updike, entre otros. En el *Oxford Companion* hay una clara correlación entre las entradas de autores y las sinopsis de las obras. En el artículo de Melville se remite al lector a diecisiete resúmenes de sus obras, en el caso de Frost a dieciséis, en el de Faulkner a catorce, en el de Pynchon a tres. Como asienta J. D. Hart en el prefacio, el libro ofrece "1100 full summaries". En la *Benet's Encyclopedia* hay menos interreferencias a títulos específicos, y las entradas de las obras tienden a ser más breves y su contenido gravita más hacia el elemento crítico-informativo que al resumen anecdótico. Citemos un caso extremo.

Big Sleep, The (1939), the novel in which RAYMOND CHANDLER introduced his celebrated detective, Philip Marlowe. In 1946 it was made into a popular film.

Al igual que en el *Oxford Companion*, la entrada de Chandler —por ser un autor de género menor— es corta, pero nos remite al título antes citado y al artículo "Hard-boiled fiction" (aunque hay una salvedad, que señalaremos a continuación), mientras que en el *Oxford Companion* la entrada de Chandler carece de cualquier remisión a otra parte del libro.

Las interreferencias de la *Benet's Encyclopedia* tienden a ser más variadas e interesantes pero no son del todo consistentes. En la entrada de Chandler no se hace mención del artículo "Detective Fiction", donde se encuentra la información más útil y contextualizada sobre este novelista. Otro ejemplo. En el artículo sobre Pound, un esbozo sobrio y detallado de Ronald Bush, se hace interreferencia a tres de sus obras y a quince autores que en algún momento tuvieron que ver con él, y aun cuando se toca su etapa "imaginista" y se citan sus principios poéticos, no se nos remite al artículo "Imagism" del mismo volumen, algo que sí se hace en el *Oxford Companion*. Con todo, la *Benet's Reader's Encyclopedia of American Literature* parece muy superior tanto en extensión como en cobertura: se incluye también la literatura canadiense y la latinoamericana. Sólo hay dos cosas del *Oxford Companion* que no encontramos aquí: una lista de los premios Pulitzer y una cronología de eventos de historia literaria y social de unas treinta y cinco páginas.

La *Benet's Encyclopedia* está basada en la compilación de Max J. Herzberg, *The Reader's Encyclopedia of American Literature*, de 1962. La revisión y la puesta al día de esta obra implicó la adición de 1500 artículos y la eliminación de muchas entradas que ya no parecen pertinentes para el lector moderno. En la edición de 1962, cuya amplitud alcanza las mil doscientas ochenta páginas, hay entradas de académicos,

como Albert Guerard, o figuras no literarias, como Karl Menninger, que no aparecen en la nueva versión. De los artículos firmados se han mantenido aquellos que revestían mayor autoridad sobre la materia (Philip Young sobre Hemingway o Frank Luther Mott sobre "Magazines" y "Newspapers"), pero se los ha revisado y aumentado. Las entradas de autores presentan, como indican los coordinadores, las siguientes características: "each entry includes biographical information, discussion of major works, lists of lesser writings, and a general critical estimate. Many entries also include references to secondary biographical and critical works" (p. vi). A menudo los autores de los artículos son especialistas en la materia o han producido en años recientes algún estudio crítico o biográfico del escritor en cuestión. Así, Milton J. Bates escribe sobre Wallace Stevens, Robyn R. Warhol sobre el feminismo en los estudios literarios, Cynthia G. Wolff sobre Emily Dickinson, o Leona Toker sobre Nabokov, quien por cierto es el único autor reciente al que se le dedica una entrada de cuatro páginas.

Tal vez el rasgo más sobresaliente de esta edición sea que también quiere ser una historia compacta de la literatura norteamericana. El largo artículo de veintitrés páginas, "History of American literature", ofrece en sus ocho secciones un panorama que abarca desde las exploraciones europeas del Nuevo Mundo a la producción literaria de los ochentas. Asimismo, se puede complementar con artículos generales sobre: etnias literarias ("Afro-American", "Asian American", "Jewish American", "Native American"); géneros literarios ("Novel", "Drama", "Poetry", "Short story", "Literary criticism", "Children's literature", "Science fiction and fantasy", etcétera) y otros temas pertinentes ("Dialect", "Humor", "Feminism", "The Little Theater Movement"). Entre los artículos a que se hace interreferencia al final de este esbozo histórico, se encuentra el de "Social criticism", pero extrañamente no hay ninguna entrada con este título.

La crítica literaria nos puede servir como muestra de cómo la lectura de un tema se complementa o se encadena con otros. En el artículo "Literary criticism", de siete páginas, se nos remite a las entradas: "Chicago critics", "New criticism", "Yale critics" y "New historicism". Sin embargo, el amplio artículo sobre "Feminism in literary studies" carece de llamada. Asimismo, el artículo antes mencionado se puede complementar con las entradas de varios críticos como Poe, Margaret Fuller, Evert Duycrinck, James, T. S. Eliot, Edmund Wilson, Lionel Trilling, Wayne Booth, Jacques Derrida, Harold Bloom, Sandra Gilbert y Kenneth Burke, entre otros.

Veamos un caso de encadenamiento. Al tratar las actitudes del siglo XIX, se menciona "The genteel tradition at bay" (1911). En este ensayo George Santayana ataca lo que él llama "The New England disease": esa actitud mental de rigidez y apego a la corrección y lo convencional que soslaya las realidades cotidianas y la vida del cuerpo. De aquí se nos manda a las entradas "Irving Babbit", "Paul Elmer More" y "Humanism". En esta última se acota el desprecio de Babbit y More por la literatura moderna; por ejemplo, More describió *Manhattan Transfer* como "an explosion in a cesspool" (p. 498). También se alude a la polémica, al final de los años veintes y principios de los treintas, entre los defensores del nuevo humanismo y los *new critics*, quienes tachaban a los primeros de presunción y tradicionalismo. Las actitudes formalistas de los *new critics*, vistas desde una perspectiva desconstruccionista, igualmente parecerían el resultado de un humanismo pasado de moda. En el artículo sobre More se añade que en esta controversia también participaron figuras como Edmund Wilson, Kenneth Burke y Lewis Mumford, quienes desde las páginas de diarios y revistas arremetieron contra los fundamentos del "nuevo humanismo". Esta polémica bien pudiera parecer al lector moderno un fenómeno de poca monta; pero en su momento generó un debate sostenido y hasta un simposio en el que participó T. S. Eliot, quien en su correspondencia de los años treintas con More tocaría el tema en reiteradas ocasiones. Y esta cuestión no ha perdido del todo su vigencia, ya que algunos de los detractores de las tendencias desconstruccionistas han enarbolado la bandera de un "*humanistic formalism*".

Un libro de consulta como éste puede servirnos como indicador de las actividades y cambios recientes en la disciplina, de los aspectos destacados por los nuevos académicos y de los autores que han sido rescatados o revalorados. Todo parece indicar que hay un nuevo interés por la literatura colonial y por los autores menores de la parte final del siglo XVIII y del siglo XIX. Mas valdría la pena preguntarse si esta actitud obedece a un genuino reconocimiento de la valía de un autor, como es el caso de la "Décima Musa" norteamericana Anne Bradstreet, o es el resultado de la necesidad de los académicos de sobrevivir profesionalmente buscando parcelas descuidadas o poco exploradas con anterioridad. Sirva como ejemplo la selección que encontramos en la última versión de *The Norton Anthology of American Literature*, cuyas primeras setecientas noventa páginas están dedicadas a la producción anterior al año 1820. En esta sección, al lado de William Bradford, Bradstreet o Edward Taylor están autores como Michael Wigglesworth o Mary Rowlandson, cuya relación de su cautiverio a manos de los indios fue el primer *best-*

seller escrito por una mujer (1682). En la entrada "The Hartford Wits", nos podemos enterar de la existencia de un grupo de autores de sátiras políticas que, asentados en Yale, defendían un arraigado federalismo conservador. De entre estos émulos de Pope y Butler destaca John Trumbull. En su poema satírico "The Progress of Dullness" (1772-1773) ridiculiza la educación universitaria, los sermones, la narrativa del momento y las excentricidades en el vestido y el comportamiento. Otra entrada extraña es la de "The Erotic School", que se refiere a un grupo principalmente de autoras que, guiadas por el esteticismo finisecular, desafiaban los principios de urbanidad y las buenas costumbres. La obra de escritoras como Amélie Rives, Gertrude Atherton y Ella Wheeler Wilcox seguramente parecerá al lector moderno un tanto dispareja y sentimental. Estos ejemplos y muchas entradas confirman la impresión de lo tanto que se ha escrito y ha pasado al olvido o sólo permanece como un dato para el anticuario o el historiador.

De los cambios de apreciación se puede mencionar el rescate de voces marginadas. Tal es el caso de Olaudah Equiano, de origen africano, quien en un relato, publicado en 1789, narra su experiencia como esclavo en América. Es más, para algunos historiadores la autobiografía de esclavos es uno de los pocos géneros netamente norteamericanos, mismo que desemboca, a mediados del siglo pasado, en las narraciones autobiográficas de Frederick Douglass. Esto nos lleva al reconocimiento de tradiciones étnicas literarias. En la *Benet's Reader's Encyclopedia* hay artículos sobre las ramificaciones judías, asiáticas y africanas del *mainstream* norteamericano. Asimismo se pueden encontrar entradas sobre Maxine Hong Kingston, Bharati Mukherjee o Amiri Baraka, antes conocido como LeRoi Jones. Sin embargo, aun cuando el volumen parece inspirado por la tendencia de apertura del canon literario hacia una pluralidad de voces étnico-regionales, para los coordinadores de esta edición la literatura chicana no parece existir como un fenómeno propio. No hay un artículo equivalente a "Afro-American literature", y autores como Denise Chávez, Sandra Cisneros o Miguel Méndez no aparecen en el listado alfabético.

Hay escritores que parecen recobrar prestigio. A Willa Cather, cuya fama se había eclipsado después de su muerte, se la considera como una de las narradoras notables de este siglo. Parece haber consenso en que *Death Comes for the Archbishop* (1927) es la novela más importante de su amplia producción narrativa. Si nos guiamos por las tres páginas que se le dedican, bien podríamos pensar que su obra ha generado mayor interés que la de Edith Warthon, cuya entrada apenas alcanza una página.

Al acercarse el fin de siglo parece clara la trascendencia de la obra poética de Wallace Stevens. La esfera de su influencia ha marcado el quehacer intelectual de décadas recientes. Como señala Bates: "Few books have been so often plundered for book titles and epigraphs as Stevens' *Collected Poems*. Literary critics of each generation have found something to admire in his work and have often used it as a vehicle for their theories" (p. 1017). De su obra parecen haber aprendido poetas como Ashbery, Duncan o A. R. Ammons. En la novela, los nombres de Nabokov, Bellow, Pynchon, Roth, Joyce, Carol Oates, Updike, entre otros, se asocian con un logro narrativo más o menos sostenido. Mientras que de la generación de novelistas surgidos de la década de los setentas se pueden mencionar a Toni Morrison, Alice Walker, Don De Lillo y Paul Auster. El cuento parece resurgir con nuevo ímpetu. Independientemente de cómo se lo vea, ya sea de Flannery O'Connor a Ellen Gilchrist, de Barthelme a Coraghessan Boyle, o de Carver a Ann Beattie, el relato es uno de los géneros más vivos en la producción norteamericana reciente.

En esta obra de consulta se pueden encontrar entradas sobre historia y política ("The American Revolution", "Salem witchcraft trials", "The Civil War", "The South", "McCarthyism"); sobre movimientos y tendencias artístico-culturales ("Symbolism", "Transcendentalism", "Modernism", "Minimalism", "Postmodernism"); sobre aspectos y figuras de la cultura de masas ("The dime novel", "Motion pictures", "Comics", "Newspapers", "Woody Allen", "Bob Dylan"); sobre dramaturgos populares y serios ("George Kaufman", "Sam Shepard", "David Mamet"); sobre los árboles genealógicos de personajes literarios ("The Snopes family"); sobre temas de interés general ("Pragmatism", "The little theater movement", "Psychology and literature"); y aun sobre algunos escritores caribeños como Jean Rhys, V. S. Naipaul o Derek Walcott. Como se ve, la cobertura es bastante amplia.

También se incluye un artículo sobre la literatura canadiense, tanto de habla inglesa como francesa, así como un esbozo muy general de la literatura latinoamericana. Del primero se puede pasar a autores como Mazo de la Roche, Morley Callaghan, Margaret Atwood o Robertson Davis. Mientras que en el segundo hay ausencias notorias. Hay entrada de Borges pero no de Bioy Casares; de Paz pero de ninguno de los "Contemporáneos"; de Fuentes pero no de Pacheco, y así por el estilo. Sin embargo, y a pesar de estas limitaciones, la aseveración inicial de los coordinadores de la obra ("the result is the most comprehensive one-volume reference book in its field") no está fuera de lugar ni parece

exagerada. Tal vez los responsables de proyectos semejantes en México podrían aprender algo de la *Benet's Reader's Encyclopedia of American Literature*.

Jorge ALCÁZAR

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.1992.5.945>

Michael BARTH *et al.*, eds., *Einmal Eldorado und zurück. Interkulturelle Texte. Spanischsprachiges Amerika-deutschsprachiges Europa*. [El Dorado ida y vuelta. Textos interculturales. América hispanohablante-Europa germanohablante.] Coord. de Eva-Maria Willkop y Dieter Rall. Múnich, Iudicium, 1992. 347 pp.*

En una de las varias y variadas convocatorias para someter libros editados en México para su presentación en la Feria del Libro de Fráncfort de 1992, se indicó que los libros en cuestión tenían que estar escritos en español. Esto parece muy lógico y natural —hasta que se tiene en las manos una edición bilingüe, como la que es objeto de este análisis. Sólo hay que recordar las bellas ediciones de poesía francesa con su traducción al castellano y los clásicos en sus ediciones bilingües para apreciar esta tradición bibliográfica y bibliófila. Así, una edición con textos en alemán y en español en ocasión de los quinientos años de ¿...? tiene un significado muy especial y buena razón de ser. Revive una época en la que todo erudito hispanohablante que se preciara de serlo dominaba el alemán. Para los que conocen ambas lenguas, el libro es una rica fuente de lectura, pero también para los que sólo manejen una de ellas, aunque prevalecen los textos en alemán, y las introducciones están escritas en ese mismo idioma. Esto se debe a que la antología es una empresa colectiva de nueve profesores alemanes, algunos jóvenes y otros ya experimentados en sus labores de transmitir la lengua y la literatura alemanas a América Latina. Como coordinadores figuran Eva-Maria Willkop y Dieter Rall, y el libro fue auspiciado por el Deutscher Akademischer Austauschdienst (Servicio de Intercambio Académico) o DAAD, un organismo académico-cultural del gobierno alemán. Al final de la antología hay una “Presentación y despedida” en español; con cierto esfuerzo se logra encontrar el nombre de su autor: Alberto Vital,

* Las traducciones son de la reseñista.

quien hace un resumen de cada uno de los siete capítulos de la antología y explica el título, basado en la utopía de El Dorado. Al leerlo, surge la pregunta de por qué los pueblos de América no tenían tantas y tan insistentes utopías. Tal vez vivían muy contentos en su mundo, tal vez desconocemos sus utopías. La contraposición que hace Alberto Vital de las utopías medievales europeas con las expectativas americanas puestas en Europa, no tiene base válida.

La búsqueda del nombre del autor de la "Presentación y despedida" señala un pequeño defecto técnico-formal del libro: peca de complicado en su estructuración. Uno se pregunta por qué no se colocó el nombre del autor de cada prefacio al principio o al final del mismo. Hay incluso un exceso de prefacios. La antología se inicia con una larga introducción general a cargo de Dieter Rall, que deja entrever el esfuerzo y la dedicación empleados en su redacción. Cuando el lector se alegra pensando que finalmente ha llegado a los textos originales anunciados, se enfrenta a otra introducción, y a otra y otra más en cada sección. Ya que los autores de estas múltiples introducciones no son filósofos y tampoco historiadores, tal vez deberían haberse limitado en sus exposiciones. No era necesario explicar qué es un libro, el porqué de la literatura, etcétera, sólo para llegar a párrafos absurdos como: "Mucho tenemos que agradecer a los libros. Sin libros, la historia sería muda, la ciencia se escondería detrás del escritorio, el pensamiento giraría en círculos y la literatura no tendría lectores" (p. 21). La extensión de estos prefacios hace la lectura pesada.

Veamos brevemente los siete segmentos de la antología.

Después de superar las doce densas páginas de introducción al primer capítulo —"La Conquista" de Horst Nitschack—, el lector llega a dieciséis espaciadas páginas de textos originales. Éstos han sido tan exhaustivamente explicados en el prefacio que, cuando el lector los tiene frente a sí, la brevedad de cada fragmento impide ver colmadas las expectativas despertadas en él. Esto se aplica en especial al caso de "El oro de Caxamalca", de Jakob Wassermann y "Las Casas ante Carlos V", de Reinhold Schneider, de los que Horst Nitschack da una excelente interpretación, pero el lector lamenta no poder leer más de ellos. El texto de Hugo Loetscher, que cierra la selección del primer capítulo, sí llega a abarcar una idea completa y muy original, por cierto: una niña de escuela, en una región aislada de Colombia, pregunta al profesor visitante quién fue el descubridor de Suiza. Por más que el helvético educador se esfuerza por dar una respuesta, no la encuentra y "surgió en él la sospecha de que su país tal vez no había sido descubierto aún" (p. 61).

El segundo capítulo se llama "Opiniones políticas" ("Politische Ansichten"). ¿Opiniones políticas de quinientos años de dos mundos? El propósito más bien parece un despropósito, sobre todo, porque sabemos desde Sartre que prácticamente todos los textos tienen implicaciones políticas. Pero veamos. Roland Meinert esboza doscientos años de historia latinoamericana en las primeras cinco páginas de su introducción. Una hazaña sin par. Analiza los movimientos que condujeron a la independencia de los diferentes países de Latinoamérica —o más bien, los niega, porque asevera que la invasión de Napoleón a España creó un vacío de autoridad que tuvo como resultado casi automático la independencia. Si bien este hecho histórico fue un factor que contribuyó a ganar la independencia, no por eso se pueden negar las enconadas luchas, verdaderamente populares y heroicas, que se libraron y que sólo en México duraron más de diez años llenos de crueldad, sacrificio, matanza y destrucción. Nada se dio solo y automáticamente. Por lo mismo, significa simplificar la historia el afirmar que las constituciones de los países independientes fueron meras copias de la de Estados Unidos de Norteamérica. Esto niega todos los antecedentes de lectura, enseñanza, discusión y maduración del pensamiento en América Latina que se dieron con base en el ideario de los precursores de la Revolución francesa.

Los textos seleccionados para este segundo capítulo se ocupan en gran medida de la historia de Alemania. Son extremadamente heterogéneos, y el lector hubiera deseado una mayor integración. Dado el espacio limitado disponible frente a una vasta multiplicidad de opiniones, se comprende el problema que implica poder lograr cierta coherencia. Sin embargo, en cuanto a niveles de madurez y estilo, tal vez se hubiera podido exigir una calidad más homogénea.

El siguiente capítulo, el tercero, se llama "Cambio de lugar" ("Ortswechsel"); es aquí donde el lector notará más la ausencia de una idea rectora en el concepto total de esta antología. Pero recordemos que coordinar ideas y criterios de nueve editores, además de las consideraciones prácticas de la editorial, que nunca faltan, tiene que haber sido una labor titánica, y el resultado difícilmente pudo haber sido otro.

El capítulo "Cambio de lugar" corre a cargo de Michael Barth, quien escoge como lema para su prefacio una frase de Osvaldo Bayer: "El emigrado económico del pasado regresa como emigrado político", lo cual muy bien puede aplicarse a Osvaldo Bayer mismo, pero creemos que el número de los que se encuentran en esta situación es demasiado reducido como para proponer esta frase como lema y tema para todo el prefacio. Los textos incluidos en esta sección corroboran más bien

nuestra suposición y no la propuesta del lema. Los pasajes señalan el deseo de los inmigrantes germanohablantes de hacerse buenos súbditos del país que les diera acogida. Sirva de ejemplo el de Alejo Carpentier, tomado de *El recurso del método*: “Poco se había preocupado el Primer Magistrado por la existencia de esas gentes apacibles, respetuosas de las leyes, que nunca se metían en política y, en hora de elecciones, siempre votaban por los candidatos del Gobierno, con tal de no ser molestados en sus costumbres” (p. 111). Una descripción de Isabel Allende, tomada de *Eva Luna* (pp. 111-112), subraya lo expresado por Carpentier.

Dos elocuentes textos de esta sección, el de Texia Fariña (pp. 121-123) y el de Iván Tapia Bravo (pp. 124-126), serán mencionados posteriormente en el contexto del capítulo VII, que contempla los beneficios del aprendizaje de la lengua del “otro”.

La sección IV se llama “Vistas del campo y de la ciudad” (“Natur-und Stadtansichten”). Ingeborg Richartz firma como responsable. En su prefacio cita a Alexander von Humboldt, quien señaló lo desmedido que es abordar este tema si se pretende extenderlo a dos continentes. Pero ella no se detiene, lo intenta y lo resuelve exitosamente. Presenta cuarenta páginas de textos poco usuales, aunque de autores conocidos como Goethe, Karl Postl, Georg Weerth, Bertolt Brecht, Alfred Döblin. De ellos emana una acusación contra la Ilustración, la cual constituyó la base ideológica para el inicio de la destrucción de América, aunque los autores, por cierto, no tenían la intención de dar este mensaje. Los autores hispanoamericanos incluidos en este capítulo, curiosamente, expresan en forma poética sus visiones europeas. Un texto que combina ambos mundos es el de Alejo Carpentier, tomado de la *Consagración de la primavera*, que señala la estrechez física del origen de la Ilustración al describir la casa de Goethe, queriendo indicar el contraste que existe entre su modesta cuna y las vastas consecuencias de este movimiento espiritual.

Elisabeth Siefer y Sigrid Gruschka son las editoras del capítulo “Espacios de cultura” (“Kulturräume”). También este tema se anuncia enciclopédico. Definir lo que es la “cultura” y, además, qué es un espacio de o para la cultura, es un intento vano; sabiamente las autoras se abstienen de querer lograrlo en su prefacio y ceden la palabra muy pronto a los autores de su elección. Destaca lo paradigmático de las palabras que Durero anotara en su diario, que expresan su asombro ante el “ingenio sutil” de los hombres que forjaron los objetos de metales preciosos traídos desde Tenochtitlán a la corte española. Le faltan palabras para describir lo que ve. Durero, sin saberlo definir, se encuentra frente a

unos objetos que son auténticos testimonios de lo que es la cultura —y su contraparte, que significa fundir estos exquisitos objetos en lingotes, hecho que menciona Eduardo Galeano en un pasaje que hábilmente está colocado junto al texto original de Durero. Esta yuxtaposición hace patente la génesis de un texto literario, fenómeno fascinante para cualquier lector.

Los veinticuatro textos reunidos en este capítulo (“Espacios de cultura”) abarcan vastos campos de la actividad humana, y en su conjunto transmiten un concepto, precisamente el concepto anunciado en el título. Es sumamente original cómo el poeta vienés Erich Fried para en seco el horror que infunde la idea del sacrificio de los corazones palpitantes arrancados a sus víctimas —al declarar simplemente que, para empezar, los hombres de Pizarro ni siquiera tenían un corazón en el pecho.

Una virtud especial de este capítulo es que se haya respetado a los autores y sus textos lo suficiente como para captar su carácter y su mensaje. De Egon Erwin Kisch, el gran reportero praguense, exiliado en México de 1940 a 1946, se reproduce un reportaje sobre el “Trajín deportivo entre los antiguos mayas” (“Sportbetrieb bei den alten Mayas”). Kisch se documentó muy bien, plantea sus dudas acerca de lo comúnmente dicho sobre las reglas del juego, y da a su reportaje un aire de humorístico sensacionalismo, que ni él mismo toma en serio. Las autoras cierran su prefacio con un gracioso juego de palabras basado en este reportaje sobre el Ulama. Afirman que el reportaje de Kisch abre miradas hacia el pasado que se presentan como “espacios de juego”, o “espacios aleatorios” (*Spielräume*); sin embargo, las autoras caen en dos falacias: el juego de pelota de los mayas no era un juego sino un rito muy serio, y de ninguna manera tenía “*Spielräume*”, o sea, espacios en el sentido de flexibilidad.

En éste y en otros capítulos los textos aluden a los conceptos contrastantes del tiempo en Latinoamérica y en Europa. Casi todos los escritores parten en su observación de una eurovisión empedernida; olvidan que el tiempo al minuto, como rector de la vida humana, fue inventado como algo artificial en los países industrializados para poder echar a andar sus máquinas sincronizadamente, o sea que fue una imposición al ritmo natural del hombre. Esta imposición es, más bien, el fenómeno que debe sorprender, y no el ritmo natural que se ha mantenido en América Latina. En parte con irritación, en parte con resignación y casi con comprensión, Alexander von Humboldt contempla este fenómeno (incluido en el capítulo VII, p. 286): “Por mis variadas experiencias he llegado a ser más modesto en mis expectativas. Me han enseñado que en

el mundo indiano el hombre no domina la naturaleza". Y elabora en una nota al pie de página:

La voluntad nerviosa del europeo que por la fuerza desea lograr su propósito por medio de cientos de combinaciones, está diametralmente opuesta a la tranquila ecuanimidad del habitante del trópico que todo lo espera de la coincidencia. El contraste entre el nerviosismo, el perenne movimiento cual piedra de molino del europeo, me saltó a la vista sobre todo en Llanno de Barcellona cerca de Caris [...] ¿Qué le importa al indio si duerme aquí en la sabana o a cuarenta millas de distancia en su choza hoy o en tres meses? Vive fuera del tiempo y del espacio, y nosotros, los europeos le parecemos insoportables, siendo seres inquietos, perseguidos por el demonio. (De *América Latina en vísperas de la revolución de independencia*.)

El capítulo VI de la antología, "Cuadros del hombre" ("Menschenbilder"), se ocupa de otro vastísimo tema. Eva-Maria Willkop anuncia en su prefacio que los textos seleccionados se refieren en primer lugar a los *clichés* que tiene uno del otro en las diferentes culturas. Entre toda la variedad de los textos destaca la bellísima prosa del poeta Erich Arendt. Es de admirarse cómo, en frases selectas y sencillas a la vez, este poeta alemán logra dar una impresión precisa, poética y al mismo tiempo científica, de la Colombia de su exilio, sin salirse jamás de los linderos de una prosa poética. Fuerza es admitirlo: los verdaderos poetas nos ganan por mucho a los que tratamos de explicar y describir una impresión con frases ordinarias.

El capítulo VII, "Palabras y mundos" ("Worte und Welten"), a cargo de Marlene Rall, cierra la antología. En su prefacio señala la importancia del idioma como vehículo de comunicación y comprensión, y los beneficios que trae consigo aprender el idioma del otro, afirmación aparentemente irrefutable. Sin embargo, los textos dejan alguna duda al respecto, tanto los de este capítulo como los de otros. En algunos casos, esta imposibilidad de comunicación, aun hablando el mismo idioma, está vestida de humor, como en el caso de las "siete Marias solteras" del bello texto de Katja Behrens (pp. 263-264); a veces está al desnudo, como en el pasaje de Jorge Arturo Ojeda (pp. 293-296). Pero donde brota con patética intensidad es en la carta de la bailarina chilena Texia Fariña a su esposo alemán (pp. 121-123). Ella aparentemente no tiene una sola queja en contra de él, quien, por amor a ella, aprendió el español para que la pareja pudiera hablarse sin obstáculos. Pero no coinciden, sus mundos no se encuentran, no hay un verdadero puente entre ellos. Lo mismo se

desprende de la triunfal afirmación de Iván Tapia Bravo, "Desde que aprendí el idioma del país" ("*Seit ich die Sprache des Landes gelernt*"). Sabe hablar por teléfono con fluidez y sin tropiezos, sólo para enterarse de que todas sus amistades en este país (Alemania) están demasiado ocupadas para platicar con él (pp. 124-126).

Lo más inesperado sobre el idioma se encuentra en un pasaje de B. Traven (no "Bruno"), en el que dice: "Amplios círculos de México se afanan por todos los medios por conservar y cuidar el idioma de los indígenas, mientras que deberían de darse prisa para guardarlo en salmuera en las bibliotecas públicas y universitarias" (p. 285). Las razones que aduce son que el desconocimiento del castellano desfavorece al indígena en su situación laboral. Traven tiene mucha razón y, sin embargo, la idea de descartar y abandonar, por razones prácticas, valores como los que constituyen un idioma tradicional, no puede aceptarse fácilmente.

Antes de terminar estas observaciones sobre la antología *Einmal Eldorado und zurück* nos gustaría hacer mención de la portada y el formato. El tomo es grato a la vista y al tacto e invita a abrirlo para descubrir sus tesoros. Pero como la mirada del que reseña tiene que ser crítica, veamos la portada más de cerca. Al mirar el grabado, surge la pregunta: ¿de dónde proviene la gran nube de vapor en la popa de la carabela? Después, el atento observador tarda en adivinar que las dos figuras voladoras no son cóndores, sino aviones, con lo cual se señala una dualidad en el tiempo, pero no en el espacio que es precisamente el tema de la antología. Su significado habría aumentado considerablemente si su vuelo hubiera sido en el sentido opuesto al rumbo que lleva la carabela. La pesada raya negra a la izquierda del subtítulo *Interkulturelle Texte* carece de función óptica, ya que en todo el diseño no predomina la simetría ni la asimetría en el arreglo de los elementos visuales. En el filo inferior hay un segundo subtítulo que, por cierto, se presta a malas interpretaciones. Dice: "América hispanohablante" y "Europa germanohablante", lo cual podría indicar que toda Europa hablara alemán y toda América español. Ya que no hay forma de arreglar este malentendido, sería preferible no utilizar el subtítulo y explicar en otra parte —lo cual de por sí se hace— que sólo la parte de habla hispana de América está representada en la obra. Pero más allá de estas observaciones críticas, la portada es verdaderamente muy bella con sus clásicos tonos blanco, gris y negro.

A pesar de que la antología se declara como un intento de acercar a los dos continentes y fomentar la comprensión y el conocimiento mutuos,

los textos en su gran mayoría señalan una distancia infranqueable entre las mentalidades, como claramente se manifiesta en el último capítulo. Por el lado de los germanohablantes prevalece el asombro, por el lado hispanohablante, un resentimiento y un ligero rechazo o una conmiseración hacia "los hombres perseguidos por el demonio". Donde la diversidad brota con más intensidad es en el encuentro a flor de piel de las dos culturas: la convivencia de la pareja, como se muestra en la carta de Texia Fariña.

La gran cantidad de textos incluidos en la antología no permite mencionar ni siquiera una pequeña fracción de ellos. El trabajo de buscarlos seguramente fue considerable y acarreó un gran beneficio para los responsables de cada uno de los siete capítulos, quienes han podido disfrutarlos en una forma más completa que los lectores de la antología. Pero esta posibilidad está abierta también a los lectores, si van a las fuentes citadas para extender su lectura. El tomo es un excelente aliciente para ello. No sólo ampliará visiones y esclarecerá vivencias propias, sino también arrojará nueva luz sobre autores de lengua alemana, de los cuales, antes de abrir esta antología, no se sabía que hubieran escrito sobre América. Leyéndolos, se conocen nuevas facetas suyas. Por ejemplo, el progresista e igualitario rebelde Georg Weerth no pudo sospechar que está plagado de un grave prejuicio cultural cuando informa a su coterráneo y codesterrado Heinrich Heine sobre sus recorridos en América Latina, diciendo que "incluso su negro" (¿Viernes?) se hundió en una profunda admiración ante un enorme y majestuoso árbol en Venezuela (p.154). Hay que extender una felicitación a todos los colaboradores por el logro bibliográfico, fruto de su arduo aunque, seguramente, también gozoso trabajo.

Pero con todo y las muchas horas de trabajo que costara configurar la antología, y los considerables gastos que implicó cruzar el continente para las pláticas preparatorias, el lector universitario queda con un ligero sabor amargo en la boca. Lo que es precisamente nuestra labor, promover el humanismo con la esperanza de coadyuvar a ennoblecer la imagen del hombre, casi no encuentra cabida en la antología; es más, está negado. Sabemos cuánto queda por hacer y luchar y promover para que en este continente cicatricen las llagas dejadas por su historia tan aberrante, por las luchas fratricidas, aún sin terminar, y por mitigar las inmensas injusticias sin resolver. La lectura no da lugar a esperanza alguna, al contrario, fomenta el desaliento, en especial, por dos textos: uno, el prefacio por Roland Meinert del capítulo "Opiniones políticas". Cita a una autoridad (M. Strausfeld) que afirma que "Nicaragua llegó a

ser el tiradero de las frustraciones europeas” (p. 72), refiriéndose a los que se fueron a Nicaragua para ayudar en la reconstrucción del país. Mencionemos sólo a Marie Langer, la psicóloga, a Elisabeth Zilz, quien recorrió el país en un autobús cargado de libros, a Günter Schmigalle, quien sigue formando a jóvenes bibliotecarios en la Universidad Centroamericana de Managua, y muchos otros que trataron de devolver un grano del gran saqueo de El Dorado. Tildar a sus esfuerzos desinteresados de patológicos, requiere de una revisión. Que Heberto Padilla tenga resentimientos contra los universitarios estadounidenses (p. 81, “Los viajeros”) es comprensible, pero ridiculizar lo mejor que queda en Estados Unidos —tan inclinado a Mamón— es algo que tiene que dolernos a nosotros, colegas de estos norteamericanos que todavía se ocupan de la humanidad en contraste con el Pentágono y los grandes consorcios comerciales. Leyendo estos dos pasajes, cunde el pesimismo y uno empieza a creer que las venas abiertas de América jamás se cerrarán. Tal vez tenga razón quien piense así, aunque todavía no es el momento para resignarse del todo. ¿Hubiera sido demasiado y muy engañoso pedir que los autores nos dijeran que oyen ladrar a los perros?

Renata von HANFFSTENGEL

DOI: <https://doi.org/10.22201/fiyl.01860526p.1992.5.946>

Marlene RALL, comp., *Cuento alemán del siglo XX (breve antología)*. México, UNAM, 1992. 300 pp. (Textos de Difusión Cultural. Serie antologías)

Puesto el lector frente a una antología, surge como posible pregunta inicial: ¿con qué propósito se compiló este libro? Porque es obvio que muchas razones pueden aducirse como respaldo de tales aventuras literarias. En la “Introducción” a *Cuento alemán del siglo XX (breve antología)* dos se adelantan, ambas convincentes: dar a conocer narrativa en lengua alemana de poco curso entre nosotros y sumirnos en el placer de la lectura.

Vayamos a la primera: “dar a conocer” significa que la compiladora sabe de varias lagunas en nuestra relación con esa literatura, o por lo menos las supone. Esto, a su vez, significa que se hizo algún tipo de estudio para determinar esos faltantes. Y en efecto, la lectura de la anto-

logía nos deja con la sensación de haber viajado por territorios cuya existencia ignorábamos; tal sensación provoca placer.

Lo cual nos lleva a la segunda razón. Porque si el gozo surge de adentrarnos en autores estimables, también existe aquel otro mencionado en la "Introducción": el hecho simple de leer buena literatura, pues no hay duda de que en esta antología se ha puesto cuidado en la selección: las inclusiones son todas de interés, aunque no por las mismas causas.

Ahora bien, encontramos cierta disonancia entre el nombre de la antología y su contenido. Porque el título nos remite a lo que sería Alemania propiamente dicha, y sin embargo los cuentistas no sólo nacieron allí, sino en Suiza, Austria y hasta Prusia y Austria-Hungría. Es decir, se trata de literaturas de expresión alemana, de una verdadera germanofonía.

Los cuentos están dispuestos en orden cronológico por fecha de publicación, y van precedidos por una ficha biobibliográfica sobre el autor. La mayoría de los cuentistas son alemanes, con los suizos en segundo lugar por número y algunos casos curiosos: los nacidos en países o regiones que posteriormente cambiaron de situación geopolítica o dejaron de existir. Nos parece un acierto que aparezca gente como Sinasi Dikmen (1945), quien habiendo llegado a la RFA desde Turquía en 1972, hizo del alemán su idioma literario. Su temática es la propia de un exiliado, pero busca expresarla en la lengua del país receptor. Al tratarse de un fenómeno social ya abundante en nuestro planeta, es conveniente ir tomando posiciones respecto a la pertenencia de esos creadores. Si atendemos a la distribución por décadas, los sesentas y los ochentas son las dos épocas más privilegiadas en la antología. En la introducción se habla de la necesidad de poner al lector en contacto con lo más reciente de esta narrativa, y sin duda es una explicación válida, aunque la presencia de sólo tres textos para los setentas haría pensar que no fue temporada de mucha producción. En total, se recogen veintitrés cuentos, cifra nada despreciable.

El volumen abre con "Lucidor", de Hugo von Hofmannsthal, el excelente poeta. Es un punto de arranque bien elegido, y explicaremos por qué: este cuento ya no es de nuestros tiempos, aunque se lo haya escrito en 1910. Pertenece a la literatura de enredo, de situaciones pícaras, de sensualidad matizada por la contención. Se piensa de inmediato en el cine de Lubitsch (otro vienés) o incluso en las atmósferas de Franz Lehar.

Y está bien, porque establece un contraste con la creciente dureza que se va apoderando de los textos, y parece indicarnos la imposible vuelta

a un mundo que, por comparación con el nuestro, resulta amable. Porque en la antología abundan los cuentos descriptivos de situaciones terribles, sea en el comentario irónico de Max Frisch al racismo, sea en la “literatura de escombros” de Borchert, sea en la busca de un documento probatorio de que hemos nacido, sea en el modo indirecto con que Jurek Becker habla de los campos de exterminio.

Claro, no todo pertenece al terreno de lo que llamaremos la protesta social. Hay cuentos que parecen surgidos del folklore (el de Walser), o que narran en sentido inverso al normal un entierro (el de Rich), o el que comenta la incomunicabilidad esencial del ser humano mediante un juego con la interpretación de la lengua propia, o el que medita sobre el sentido de justicia aprovechando el mito griego de Procusto. Y una joyita: probar que Borges no existió fabricando un cuento borgesiano. ¿El autor? Gerhard Kopf.

La mayoría de las traducciones las hizo la antóloga, Marlene Rall; Alberto Vital tradujo más o menos la mitad que Marlene y Dietrich Rall: unos tres textos. Según se aclara en la “Introducción”, más bien fue un trabajo en equipo, pues los participantes se consultaban en toda ocasión necesaria, dándose consejos uno a otro o revisando los textos ajenos. Como desconocemos el alemán, nuestro comentario en este aspecto debe limitarse a señalar que la lectura en español ningún sobresalto causó. Y ésa es, con todas las salvedades del caso, una buena señal.

Está claro que la lectura de la antología nos resultó placentera e iluminadora. Lo primero porque la buena calidad de los textos satisfizo nuestros criterios de lo que es una literatura digna de leer; lo segundo porque descubrimos autores valiosos y porque el conjunto de cuentos nos dio un asomo de lo que hoy es la literatura en lengua alemana.

Federico PATÁN

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.1992.5.947>

Nancy SANCIPRIÁN, *B. Traven en México*. México, CNCA, 1991. (Fondo editorial Tierra Adentro)

Después de recorrer en balde los supuestos sitios de distribución de los editores de este libro, tuvimos que acudir a la autora para obtener un ejemplar. Mucho nos interesaba la temática, ya que Traven sigue siendo un autor controvertido, y no sólo por su persona envuelta en misterio.

Además, la autora pertenece a una nueva generación egresada de la Facultad de Filosofía y Letras cuyos pasos hay que seguir de cerca.

Este estudio se realizó gracias a una beca del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (1990-1991). Loable empresa por parte del CNCA la de fomentar a los jóvenes literatos.

El estudio que realizó Nancy Sanciprián cubre las obras de Traven traducidas al español, que son muchas, así es que haberlo hecho presupone una vasta lectura. La bibliografía indica que se documentó en los ensayos publicados en español y algunos en inglés sobre Traven, y en la biografía de Michael Baumann, editada en español por el Fondo de Cultura Económica y la Secretaría de Educación Pública en 1978 y 1985, respectivamente. En el prefacio la autora señala que no estudiará la persona del autor, sino aspectos de su ideario contenidos en su obra. Pone énfasis en la trama de las obras y no pretende hacer un estudio crítico de sus valores literarios.

El vasto material se anuncia subdividido en cuatro secciones; sin embargo, en el prefacio y en el índice se desglosan seis. Estas seis subdivisiones cuentan con múltiples apartados, de manera que cada obra y cada aspecto sólo recibe una breve consideración dentro de las 138 páginas del estudio. Cada uno de los apartados hubiera podido ampliarse casi *ad infinitum*, tan vasto es el mundo de ideas que contienen las obras de Traven. Dedicar sólo cuatro páginas a la última sección que gira alrededor de "Macario" es muy poco, y el lector queda insatisfecho. La máxima extensión la merece la sección IV: "La tensión entre el mundo indígena y el civilizado", en la que se analizan aspectos de *La carreta*, *Gobierno*, el ciclo de *Caoba* y *La rebelión de los colgados*. El contenido de cada una de estas obras ofrece un mundo no resuelto de problemas que ha tratado Traven y que comenta la autora. Con buen fundamento en obras de lectura básica sobre los aspectos socioeconómicos de México, ella señala lo que Traven dice en forma novelada sobre estos temas reales en México, tales como los relacionados con la educación en general, y en especial, la de los grupos indígenas, las diversas formas de explotación del trabajador urbano y del campo, la demagogia y la corrupción de la administración en todos los niveles y en diferentes etapas de la historia del país, antes y después de la Revolución. Recoge aspectos atinadamente formulados por Traven sobre el fenómeno del poder y del dinero, de la burocracia y de la policía; el lector no puede sino relacionar mucho de lo que se reúne en este breve estudio con la realidad actual, y se reafirma la perenne validez de Traven. Tal vez sin querer, la autora nos muestra que desde los días en que Traven recorriera el país, no se han

resuelto tantos problemas como hubiera sido posible resolver dada la ideología de la Revolución y los recursos generados desde entonces. Es más, empezamos a sospechar que nos encontramos en retroceso al leer que Traven señaló maliciosamente que las medidas de la política económica del gobierno porfirista estaban dirigidas a mostrar datos favorables en las estadísticas de exportación y en la balanza comercial sin recordar o tomar en cuenta al pueblo en lo más mínimo, y que nos encontramos ahora, décadas después, en el mismo camino. Si en algún momento pareciera señal de romanticismo sentimental leer en Traven que “la canción de la tierra quedó atrás” para el jefe indio “al escuchar las perforadoras de pozos petroleros”, hoy nos viene a la mente la continua destrucción de la tierra por la apertura de nuevas carreteras y la creación de nuevos conjuntos turísticos. Es más, al leer los pasajes citados por Nancy Sanciprián relativos al ciclo de *Caoba* (pp. 114-115), de repente éstos amplían su sentido para incluir el mundo que Traven dejara atrás al abandonar Europa: los campos de concentración, el *gulag*, las torturas y las liquidaciones, sobre lo cual Traven estaría informado a través de lecturas de revistas y conversaciones a pesar de eludir la publicidad y el mundanal ruido.

Con su corto pero bien realizado estudio, Nancy Sanciprián hace ver la tristemente renovada actualidad de Traven. A pesar de lo breve de sus comentarios, apegándose disciplinadamente a los aspectos que se propusiera destacar, da una excelente llave para la lectura de Traven, invitando a ella a conocedores y novatos.

Renata von HANFFSTENGEL

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.1992.5.948>

Italo CALVINO, *Por último, el cuervo*. Trad. de Aurora Bernárdez. México, Tusquets/Patria, 1991 [título original: *Ultimo viene il corvo*, 1949].

En el último trimestre de 1991, la editorial Tusquets ha presentado en México una de las obras de Calvino —ya editada en España el año anterior— que las crecientes glorias del autor al paso del tiempo y sus siempre más certeras incursiones en las veredas del posmodernismo mágico habían relegado a un nivel secundario. Por lo menos a los ojos de las editoriales españolas, que sólo cinco años después de la muerte de Calvino han entregado este texto en manos de un traductor. *Ultimo viene*

Il corvo ocupa el segundo lugar en la producción de Calvino; en 1949, a los veintiséis años, ya tenía a su activo una extraña e inquietante novela que se esforzó siempre en considerar novela de guerra, inspirada en los cánones del neorrealismo: *Il sentiero dei nidi di ragno*.

La serie de cuentos que forman este libro, el segundo en orden de publicación, y que se reúnen bajo el título quizá no del más bello o significativo, sino del más terrible de ellos, viene a completar el panorama de la guerra —la guerra de resistencia, la guerra cargada de idealidad y de sacrificio, la guerra sin cuartel y sin frente, la guerra de puerta en puerta— que Calvino había esbozado en su primera novela, con los tonos encantados y pícaros de la infancia.

Pero la mayor importancia de éste su segundo trabajo consiste quizá en ser el primer ensayo de la medida narrativa que le será más congenial, el cuento. Éste es todavía realista: pero no hay propiamente ni “intriga” (el episodio singular por su importancia o significación que forma el meollo de la narración), ni “psicología” (el desarrollo interior y coherente de un ser humano que se nos ofrece como singular o, al revés, paradigmático y universal). Lo que hay es una visión de las circunstancias de la guerra, a través de la individualidad frágil y cotidiana de pequeños seres antiheroicos. Son circunstancias de por sí casi siempre contrastantes: detalles pequeños, mezquinos o tiernos, que desentonan con lo épico y lo terrible que “deben” caracterizar una guerra que se respete. No hay personajes, hay figuras: figurillas entrañables o escalofrantes que vemos desde afuera y desde lejos, aun cuando Calvino nos las describe en sus pálpitos interiores o en sus minucias. Son los antepasados literarios de sus caprichosos caballeros que sobre un trasfondo de *papier maché* histórico-literario realizan pequeñas grandes hazañas; de los hombrecillos cotidianos que se deslizan en un improbable *clinamen* atómico o juegan a las escondidillas sobre las galaxias, o se persiguen en los laberintos del DNA. Pero aquí el ciclorama está pintado con los colores funestos de una guerra, ay, demasiado real y presente. Y los héroes de las hazañas terribles, tiernas y ridículas, son casi siempre niños. Niños armados con ametralladoras, dueños involuntarios de vidas y muertes, pero que se obstinan con inocencia, con crueldad a veces, pero siempre con una inquebrantable determinación, a seguir jugando.

Y como siempre en Calvino, la naturaleza: su encanto, su misterio, la naturaleza que funge de marco idílico delicado y perfumado, maternal y mágico, al sangriento juego de la muerte que juegan los hombres sin preguntarse mucho porqué.

De hecho, el noble y necesario por qué de la lucha por la libertad queda en segundo plano, desdibujado y casi puesto en entredicho frente a la aceptación rutinaria y pasiva de las reglas de lo que no deja de presentarse como un juego. Es todo un descubrimiento, a distancia de tantos años, cuando los nobles —y sangrientos— ideales que han causado y justificado tanto sufrimiento, tantas muertes, están palideciendo y se archivan en la lejanía amarillenta de la página histórica, recobrar a través de Calvino el pulso palpitante de la gran tragedia, y sentirlo como un guiño y un furtivo y solidario apretón de mano.

Y ahora dos palabras sobre el escabroso punto de la traducción: que en cuestión de traducciones italo-españolas y viceversa, suele ser más bien doloroso. Aurora Bernárdez enfrenta una tarea no fácil: la de reducir a un español coloquial y “neutro”, la chispa, los sesgos y los atajos del lenguaje de Calvino, más cercano en aquel entonces que en épocas posteriores a una poética popular, a un experimentalismo no exento de matices locales y hasta dialectales; que en el caso de un texto como éste se intensifican por la ubicación precisa en el tiempo, el espacio y las clases sociales. El resultado es aplanado y despersonalizado en buena parte; sin embargo esto no se puede criticar demasiado si se considera la intraducibilidad de ciertos coloridos lingüísticos y la de muchos referentes sociales y culturales. Pero de repente hay deslices debidos al imperdonable descuido de la inteligencia básica de los elementos idiomáticos, tan común en los traductores de lenguas que se definen como “parecidas” y “fáciles”. He aquí que, para citar un ejemplo, los “caballos de Frisa cargados de alambre de púas”, instrumento de guerra que la traductora tiene la suerte de no haber visto nunca, pero cuya definición se encuentra, por un decir, en el *Diccionario* de la Real Academia Española, en el de Zingarelli y en el *Vocabulario bilingüe* de Carbonell, se transforman en “caballos frisonos cargados de alambres filosos”, imagen surrealista digna de *Un perro andaluz*, pero muy ajena a Calvino.

A pesar de estas estridencias que se pierden en el conjunto, el lector puede entregarse sin miedo a la lectura, y vivir a fondo una experiencia humana y un placer literario como sólo los grandes autores pueden proporcionar.

Mariapia LAMBERTI

Cesare PAVESE, *Poesía completa*. Trad. de Guillermo Fernández. México, UNAM, 1991.

Enfrentar la traducción de un poeta teniendo como meta la publicación de toda su obra representa una verdadera hazaña. Las antologías en traducción responden casi siempre más a la concreta posibilidad del traductor de obtener resultados satisfactorios al momento de la traslación que a criterios estéticos o académicos. Cuando estos últimos prevalecen, el traductor enfrenta sin escape el riesgo de encontrar pasos "intraducibles" que pueden hacer fallar toda su obra.

Guillermo Fernández enfrenta valientemente este reto con un poeta al que ha ido tratando durante los más de veinticinco años de dedicación ininterrumpida a la traducción del italiano, y sale muy bien librado de la prueba, regalándonos la primera y única traducción completa de la poesía pavesiana en castellano.

La obra poética de Cesare Pavese (1908-1950) ha sido considerada durante la vida del escritor, y en los años inmediatamente sucesivos a su muerte, casi como una curiosidad literaria, una actividad menor de un escritor eminentemente narrativo. De hecho, Pavese nos ha dejado una amplia producción en prosa, repartida en novela, novela corta y cuento, que los años han precisado como una de las más significativas (para no decir más) de nuestro siglo.

Hoy, sin embargo, también se ha evaluado perfectamente la extraordinaria fuerza de una producción poética meditada y trabajada por Pavese durante toda su vida, la cual, lejos de ser una simple expresión lírica de los íntimos afanes del poeta, nos ofrece un rico panorama descriptivo-simbólico que representa el complemento indispensable para una correcta comprensión del complejo mundo pavesiano, y constituye una propuesta singularísima en el marco poético italiano de su época.

El primer libro poético de Pavese (y por cierto el único publicado durante su vida), *Trabajar cansa* (empleo aquí la traducción de Guillermo Fernández), responde a una intención precisa y ambiciosa. Pavese, en una época dominada por el hermetismo, o sea por una poesía introspectiva que cifra su expresividad en un juego críptico y sofisticado de connotaciones y denotaciones que hay que descifrar, pretende romper las barreras tradicionales que vuelven incompatible la prosa con la poesía, proponiendo una poesía narrativo-descriptiva. Respetando esta entonación, los poemas que constituyen el libro están contruidos sobre un verso más largo que el endecasílabo, pero sin simetría acentual y cesura

que lo vuelva verso doble, como el alejandrino. Es un verso cadencioso y medido con precisión constante (como lo señala Guillermo Fernández en su excelente prólogo) sobre un ritmo ternario, con una longitud casi siempre de trece sílabas; una de las muchas formas en que se ha intentado, en Italia, reproducir la sonora y numerosa fluidez del hexámetro latino, el metro narrativo por excelencia. Pavese mismo habló de su búsqueda estilística y de cómo, además del hexámetro, tuvo presente el ritmo de los versos de Walt Whitman, del que fue traductor. Esta cadencia se desenvuelve sobre el oleaje de una lengua realista y antiliteraria, a menudo rica en estructuras dialectales, que diríamos mimética con el mundo popular y campesino que puebla los "idilios" de este Teócrito del siglo xx.

Pero la narración y la descripción, lejos de agotarse en sí mismas, se enriquecen de una compleja red de símbolos que alcanzan, como el propio poeta lo explicó en sus páginas críticas, la dimensión del mito. Eliminada por lo tanto la metáfora del lenguaje poético, es el poema mismo que se eleva a metáfora, a correlato objetual de lo humano. Desfilan en este primer capítulo de la poesía pavesiana figuras disímbolas e inquietantes de la ciudad y del campo, los dos polos de la cosmovisión pavesiana. Vagabundos que como Diógenes sólo disfrutaban un rayo de sol, prostitutas resignadas que reflexionan calmadamente sobre su vida sin alternativa, viejos desengañados que recuerdan lo que no fue, jóvenes arrogantes que piensan tener el mundo en el bolsillo sólo porque sus músculos se mueven ágilmente; y la eterna y tan pavesiana esfinge femenina, inasible en su esencia para el varón, sea ella un cuerpo desnudo que nada a flor del agua o la hembra que celebra los formidables misterios de la maternidad, incomprensibles para el macho. El entorno se eleva al rango de personaje, y cobra con evidencia inmediata todo el valor simbólico que se puede identificar con paciente reconstrucción en la obra narrativa de Pavese: la ciudad (lo masculino, lo estéril, lo productivo, lo invernal, lo obrero), la colina (lo femenino, lo fecundo, lo reproductivo, lo estival, lo campesino), el mar (la otredad, la aventura, la decepción, el misterio, la infecundidad, la añoranza). En estos poemas encontramos los pecios del primer amor de Pavese, la breve etapa de plenitud y la desolación de la ausencia, expresados en esta forma indirecta y pudorosa de la descripción objetiva del entorno: el río, la colina, la calle, la recámara, la ventana.

El segundo libro de Pavese fue publicado después de su muerte: el poeta había dejado varios manuscritos corregidos y ordenados con lógica evidente, pero sin propuesta de título. Éste se dedujo del verso inmedia-

tamente más singular y significativo de toda la colección, perteneciente al poema hoy más famoso de Pavese: *Vendrá la muerte y tendrá tus ojos*. Esta segunda producción tiene una entonación propiamente lírica, donde el yo poético expresa directamente sus reflexiones, emociones y memorias. Los poemas se valen de metros cortos y variables, según los dictados de la poesía moderna; pero la experiencia previa subyace a estas efusiones y a sus metros aparentemente libres, y los grandes mitos reaparecen (la tierra, la muerte, el dolor), aunque ahora en su pura denominación, sin correlatos simbólicos; y el verso sigue modulándose sobre una musicalidad precisa que se impone sobre la asimetría.

Todo este riquísimo mundo, con todas sus modulaciones, está presente en esta edición; lo completan los poemas que no encontraron cabida en los dos títulos mencionados, y que aparecieron en la edición italiana de poemas éditos e inéditos de 1962, y que Fernández agrupa bajo el título de "Poemas del desamor"; así como los últimos hallazgos entre los papeles de Pavese, poemas juveniles publicados sólo a partir de 1990, interesantes como los primeros —aunque inseguros— pasos hacia la definición de un estilo y la elección de una temática.

La traducción de Guillermo Fernández, a la que el lector que no conoce el italiano puede entregarse con confianza, y que el lector que quiere una lectura directa puede tomar como válido punto de apoyo, ofrece finalmente la posibilidad de un contacto completo con la poesía pavesiana. Es un libro cuya publicación hubiera merecido mayor resonancia nacional e internacional, y que la comunidad académica debe tener presente como un hito en los estudios de italianística en lengua española.

Mariapia LAMBERTI