

PRESENTACIÓN

Los artículos que aparecen en este número del *Anuario de Letras Modernas* pueden dividirse en varios grupos, que invitan a hacer recorridos de distintos tipos por los temas de estudio que nos incumben.

Hay, en primer lugar, un recorrido al que podría llamar histórico-geográfico, que también toca diversos géneros literarios. Empieza en la Edad Media francesa, con el texto en que Luciano Allamprese estudia la construcción funcional de la *Chanson de Roland*. Sigue, en la España del Siglo de Oro, con el artículo en que Josefina Iturralde muestra los cambios del espacio dramático en *La dama duende*, cuando Claudia Lucotti se pregunta si, en la historia de este género, Wilkie Collins es un innovador o el continuador de una tradición ya existente. Este recorrido espacio-temporal termina con "The Sterile or Life-Denying Society", donde Charles Masinton estudia las apariciones del mal en novelas norteamericanas contemporáneas: se refiere a obras de John Updike, Flannery O'Connor, Ken Kesey, Norman Mailer, Joseph Mailer, Joseph Heller, entre otros, para llegar a la conclusión de que el único lugar donde se ha encontrado hasta ahora el paraíso es en la página impresa.

El segundo grupo de textos gira, de una manera u otra, alrededor de la enseñanza. Annunziata Rossi, Marc Cheymol y Federico Patán dedican sendos artículos a la crítica literaria y a las ventajas y desventajas que pueden tener su uso en la aula universitaria. Eliana Albala hace un análisis de los planos retóricos en un poema de Gabriela Mistral, y Luz Aurora Pimentel reflexiona sobre la literatura comparada y su utilización en la enseñanza de la literatura.

Con "la huella de Laforgue en el primer Eliot. ¿Un caso de práctica intertextual?", Jorge Alcázar se adentra en los terrenos de la literatura comparada. A este campo pertenece también "The Mock Turtle: problemas de traducción y de recepción", de Flora Botton-Burlá, Federico Patán y Marlene Rall, en donde, partiendo de la base de varias versiones de *Alicia en el país de las maravillas*, se examinan aspectos de esos dos temas.

El artículo de Richard Exner titulado "On the Limits of Knowing the Holocaust" ocupa un lugar aparte. Las implicaciones del Holocausto para la historia de la humanidad, y la importancia indudable de intentar conocerlo y conocerlas son demasiado profundas para hacer aquí un comentario; nos limitamos a remitir a su lectura. A este texto siguen las traducciones que hace Elisabeth Siefert de varios poemas del propio Exner.

La sección sobre traducción se enriquece con la versión al español de un cuento de Stanislaw Nievo, debida a los estudiantes del Seminario de traducción de italiano bajo la dirección de Mariapia Lambertini, y con varias traducciones de poesía búlgara, en selección de Rumen Stoyanov.

Como de costumbre, el *Anuario* se cierra con una sección bastante nutrida de reseñas, que en este caso se refieren tanto a estudios teóricos (*La conquista de América*, de Tzvetan Todorov, *Romancero tradicional de América*, de Mercedes Díaz Roig, o *En busca del texto*, de Dietrich Rall), como a obras de creación literaria (*En esta casa*, de Federico Patán, *De magias y prodigios*, de Angelina Muñoz, o *Charras*, de Hernán Lara).

Nos parece que, ahora como siempre, una de las características más notorias de los materiales del *Anuario de Letras Modernas* es su diversidad, muy explicable si se toma en cuenta que el Colegio de Letras Modernas ofrece cuatro licenciaturas, cada una de ellas con por lo menos tres ramas diferentes. Tenemos la esperanza de que, más allá de estas diferencias, los artículos que aquí se publican logren unificarse en el interés del lector.

El Consejo de Redacción

La construcción funcional de la *Chanson de Roland*

Luciano ALLAMPRESE

au commencement était le poète

La *Chanson de Roland*, o cualquiera que fuera su título original,¹ es el relato de un punto de vista: el de las ideas feudales de la época y de las ideas personales del autor. Pero también —en la exposición de los hechos que van desde la traición de Ganelón a su castigo, pasando por la derrota de Roncesvalles— el punto de vista de Roldán más que el de Ganelón, de Carlomagno más que el de Marsilio o Baligant, de los cristianos más que de los moros.

La adhesión a la causa cristiana por parte del autor de la *Chanson* no implica, desde luego, ninguna parcialidad; para lo que era el espíritu del tiempo, pocas veces se asiste a una exposición tan distanciada de los hechos. Sean moros o cristianos, los personajes son presentados en cuanto individuos de los que se destacan las cualidades, el valor en las armas o la fidelidad a sus señores. Es la licitud de los principios paganos lo que se pone en discusión, no la moralidad privada de los individuos como tales.

El que escribe está animado por una fortísima conciencia moral e histórica —podríamos ir más allá: una conciencia de clase— y siente toda la responsabilidad de su oficio, sobre todo teniendo en cuenta (y el autor lo hace) el vastísimo destinatario de su poema. Pero quien escribe es sobre todo un poeta, y no sacrifica su propio arte a su ideología; se limita a seleccionar, a escoger y adecuar los modos y el contenido de la narración con la finalidad —tanto ética como artística— que se ha fijado: celebrar la feudalidad en todo el conjunto de valores en que ésta se expresa. La fidelidad al propio señor, y a Dios, señor por excelencia; la amistad y el heroísmo en batalla; el amor a la muerte, cuando ésta es gloriosa y por una causa justa; el autor de los hechos de Roncesvalles parece querer recordar al público que lo

¹ La hipótesis más convincente es que, al difundirse oralmente, el poema difícilmente podía tener un título fijo (véase Martín de RIQUER, "Prehistoria de la *Chanson de Roland*", en *Chanson de Roland-Cantar de Roldán*, Barcelona, 1983).

escucha que aquel mundo heroico y valeroso no ha muerto: a pocos miles de kilómetros, anónimos Roldanes, Turpines y Oliveros, en contra de los mismos enemigos de Roncesvalles, están luchando para añadir nuevas tierras a la cristiandad. Las Cruzadas constituyen, para el autor de la *Chanson*, la manera más profunda y consecuente de sentir la feudalidad y el cristianismo, son su más alta expresión ética e ideológica; este autor, usando una definición contemporánea, es un intelectual militante, es el campeón artístico de la causa cristiana, feudal, y cruzada.

A esta finalidad subordina verdades históricas y geográficas, ya que poco pueden añadir, y nada pueden quitar, a su poesía. He aquí que presenta a los sarracenos como politeístas e idólatras, a pesar de que éstos sean los más rigurosos monoteístas y no admitan la representación de la divinidad. Hubo quien pensó que el autor de la *Chanson* no estaba muy enterado del mundo islámico; no viene al caso descubrir hasta qué punto este clérigo conocía la historia y la geografía (ya que pone a Zaragoza en lo alto de un monte), sino entender que su interés no está en respetar datos y circunstancias sino en adaptarlos como más le sirvan y le convengan. Y en este momento lo que le conviene es operar una simplificación que abarque el cuadro histórico, religioso y ético; en otros momentos lo que le convendrá será representar a los sarracenos no como malvados sino como extraviados, a cuya perfección caballeresca sólo le falta la fe cristiana —esto es, un conocimiento exacto de las finalidades de la vida. Pueden convertirse, y a veces lo hacen, como acontecerá con Braminonda.

Se había dicho anteriormente que, a pesar del punto de vista estrictamente cristiano y feudal, no existe parcialidad por parte del que escribe, y que nunca son presentados de manera calumniosa los enemigos de sus héroes. Pero las ideas de que los moros son portadores no reciben la misma generosidad de trato. Esquematismos y simplificaciones como las recién mentadas, y que desde luego recurren con cierta frecuencia a lo largo del poema, constituyen un instrumento más de la cruzada individual que el autor de la *Chanson* está combatiendo con su poema. Lo que le preocupa, por consiguiente, es más la funcionalidad que el rigor verídico de su poema. Al elegir el politeísmo para los sarracenos, el autor ha señalado lo que más ajeno y repugnante le es a su público cristiano; y también aquel acercamiento, tan improbable a primera vista, entre Mahoma y Apolo (si es que realmente a Apolo indicaba el "Apollin" del texto de Oxford), llamaba *en causa* al representante de una tradición mitológica —un Apolo que, no se olvide, es el dios de la poesía y de las artes— con quien el público

ya debía tener familiaridad, y del que, desde hace siglos, conocía la falacia y el engaño —uno de esos *dei falsi e bugiardi* sobre cuya ruina el cristianismo ha edificado su magisterio y su imperio. Un dios falso, en suma, junto con un falso profeta, Mahoma, posiblemente no menos familiar que el primero para el público de la poesía épica occidental.

Todo el poema —tanto los personajes como el desarrollo de las situaciones— es pensado y construido en función de la intención que el autor se ha propuesto. Con frecuencia se ha señalado (Auerbach, Riquer, Spitzer) la construcción arquitectónica y el sistema de correspondencias de la *Chanson*. Una sabiduría que se revela, quizás aún más, en pormenores y detalles. Veamos la edad de Carlomagno: el personaje es demasiado conocido para que un hombre culto, como el autor continuamente demuestra ser, pueda atribuirle varios siglos de vida; el problema es que no le serviría de nada un vigoroso rey cuarentón; un retrato como éste sólo podría decepcionar a sus interlocutores. Lo que le hace falta es un *re da romanzo*, con barba blanca y una edad venerable (*Merveille en ai grant/ de Carlemagne, ki est canuz e blancs/ mien esciente, plus ad de II. C. anz*, vv. 550-552), cosa que si por un lado le confiere carisma y autoridad, por el otro pone mejor de relieve su energía física y su valor. He aquí que *ki la barbe ad canue* se vuelve el *epitetus constans* de Carlomagno (con la variante *ki la barbe ad flurie*), tal como eran en Atenea los ojos azules y en Aquiles los pies veloces. ¿Y cómo podría, sin su hermosa barba blanca, reforzar Carlomagno sus solemnes juramentos?

La eficacia del poema de Turolde está sobre todo en la rapidez de su mensaje; una rapidez sobre la que, no pocas veces, construye una altísima poesía. Pocas y rápidas las referencias a la naturaleza, por eso son más significativas (*Bels fut li vespres e li soleils fut cler*, v. 157; *Tresvau le jur, la nuit est userie*, v. 717; *Cler est la nuit e la lune luisant*, v. 2512), con excepción de la descripción de la tormenta que anuncia en Francia la muerte de Roldán. Poema esencialmente de una epepeya, la *Chanson de Roland* poco se presta a concesiones líricas románticas. A los sentimientos de los personajes —con algunas espléndidas excepciones: el amor de Ganelón por su familia, el dolor y la muerte de Alda; la angustia casi existencial de Carlomagno en la *chiusa d'oro* del poema: "*Deus*", *dist li reis*, "*si penuse est ma vie!*" / *Pluret des oitz, sa barbe blanche tiret*— casi no se les deja espacio.

La muerte de Roldán, desde luego, es anunciada a través de una tormenta de truenos y vientos, que no sólo expresa el duelo de la naturaleza por la muerte de Roldán, sino insinúa un paralelismo

entre esta muerte y la de Cristo. Los versos finales de la *laisse* CX constituyen un calco, una glosa de los textos evangélicos:

A sexta autem hora tenebrae factae sunt super universam terram usque ad horam nonam [...] et terra mota est, et petrae scissae sunt [...] viso terrae motu et is quae fiebant, timuerunt valde.²

Está claro que esta glosa es perfectamente reconocida por un público cristiano como debía ser el público de la *Chanson* y que al paralelismo entre Roldán y Cristo llega casi de forma natural —tal como lo quería el autor. A este criterio de funcionalidad el autor somete toda su obra, como ya se dijo. La *Chanson* es el relato de las opciones obligadas; opciones, es superfluo subrayarlo, condicionadas e impuestas por la alta finalidad —la celebración de los valores cristianos y feudales en el momento de la vuelta a las guerras cruzadas— que el autor de la *Chanson* siente como misión colectiva e individual (lo que refuerza la hipótesis de que el autor fuera hombre de iglesia).³ La elección del género épico le permite inscribirse en una tradición extremadamente familiar para el destinatario de su poema; y empieza desde el principio a pagar su tributo a la clasicidad.

Convencido de haber recibido una ofensa de Roldán (el episodio es demasiado notorio para que merezca la pena citarlo aquí), su padrastro Ganelón jura vengarse. Como ya se ha señalado, la ira de Ganelón constituye el punto de partida de la *Chanson*, así como la ira de Aquiles había sido el punto de partida de la *Iliada*. Una llamada, un paralelismo, que no escapa —como es lógico— a los oyentes de la *Chanson*. El autor, o quien en su lugar recite o interprete el poema, hipoteca el interés de su relato justamente sobre esta complicidad. Complicidad doble, ya que *llama en causa* el poema épico por antonomasia y porque su poema relata hechos y personajes que ya forman parte del imaginario colectivo de la época. Parece que en ningún momento el autor olvida con quién está hablando; para este interlocutor, elige, quita y modifica, para facilitarle cada vez más la comprensión y la fruición. La simplificación de la realidad de que antes se ha hablado forma parte de este proyecto, el mismo en que se inscribe la particular

² Mateo, 27, 45, 51 y 54; Apocalipsis, 8, 5, 16, 18 y 21; apud Cesare SEGRE, "Schemi narrativi nella *Chanson de Roland*", en *Studi francesi*. Torino, 1961.

³ Martín de RIQUER, "La *Chanson de Roland*", en *Los cantares de gesta franceses*. Madrid, 1952.

fisionomía de los personajes épicos, sin claroscuros, sin desarrollo íntimo, siempre iguales a sí mismos.

La semplificazione della realtà giustifica la sua esaltazione funzionale, ecco perché può accadere che un guerriero fenda con un solo colpo nemico e cavallo o che un solo eroe, come Orlando o Raul, possa tener testa ad eserciti interi. Tutto è reale ma tutto è macroscopico, pensato in una dimensione più grande, più netta, atta a chiarire senza possibilità di dubbio la problematica e ad additare i modelli eroici.⁴

Que son los caballeros cristianos, es cierto; pero también Ganelón (si no se hubiera dejado llevar por su ira ¡qué espléndido caballero habría sido!), o muchos de los moros, pueden constituir un ejemplo. El caso de Ganelón es ejemplar. Presentado como un caballero hermoso y valeroso (véase qué dignidad y qué valentía durante su embajada a Marsilio), es su pecado de envidia lo que lo pierde; la ira es sólo consecuencia de la gran envidia hacia su hijastro, que a su vez, por edad y por jactancia, provocará su propia ruina y la de los suyos (por lo menos de los veinte mil caballeros de la retaguardia). Si Ganelón se pierde por envidia (la envidia es lo que le hace sentirse ofendido, la envidia lo que le lleva a meditar la venganza), Roldán se pierde por orgullo.

En suma, a ambos les falta aquella medida moral fuera de la cual el mundo medieval individúa la perdición. Desmesuradamente orgulloso con su padrastro, Roldán ni siquiera cuando se entera de lo que su orgullo ha causado —la traición de Ganelón— parece que sepa sacar provecho y otra vez se deja llevar por el orgullo negándose a soplar en el cuerno que podría salvarlo a él y a sus compañeros, sin escuchar a Oliveros, modelo del caballero perfecto, en quien el valor se une a la prudencia. Cuando Roldán se anima a soplar en el cuerno es demasiado tarde, y él lo sabe; si lo hace, sólo será para testimoniar a su rey la derrota sufrida. El sentido del Estado es completamente ajeno al mundo de Roldán y al de su autor. En suma, Roldán no es culpable frente a su rey, sino frente a sí mismo; su pecado no es haber dilapidado el ejército que su rey le había confiado; su pecado es simplemente un orgullo fuera de medida —el mismo orgullo que,

⁴ Alberto VARVARO, "L'esperienza epica", en *Strutture e forme della letteratura romanica del Medioevo*. Napoli, 1968.

como bien recuerdan los oyentes de la *Chanson*, llevará al ángel más hermoso a rebelarse en contra de su dios.

Por supuesto el autor distingue con gran cuidado el pecado de Rol-dán y el de Ganelón. El primero, a pesar de su gravedad, es rescatado por el sacrificio de la muerte —otro paralelismo entre el sacrificio de Cristo y el de Roldán, perfectamente captado por los escuchas—, pero el pecado de Ganelón es sin redención y se vuelve el punto discriminante de la disputa entre moros y cristianos. Es una especie de pecado original de la causa árabe; es tan evidente que el mismo Baligant deberá reconocerlo: *li amiralz alquez s'en aperceit/ que il ad tort e Carlemagnes dreit*, vv. 3553-3554.

El que sea Baligant quien hace esta precisión es importante; a través de *exempla*, según el mejor estilo medieval, el autor de la *Chanson* está enseñando que existen culpas y culpas, y que la de Ganelón es la más grave de todas, ya que éste ha traicionado la fidelidad y la amistad a su rey (en ningún momento se insinúa que haya traicionado a su patria), a quien estaba vinculado por sagrados votos de obediencia. En una época en la que el sistema feudal empieza a mostrar sus primeras grietas, el posible clérigo está dando una gran lección de ética feudal. La traición de Ganelón, aunque existiese en la leyenda, es la preciosa tésera que el autor necesitaba para legitimar el derecho de Carlomagno a ocupar España, tal como la seducción de la Cava legitimaba la expulsión del último rey visigodo Rodrigo. La causa de los moros ha sido viciada, y así definitivamente comprometida, por la violación de un principio que vale entre los cristianos como entre los moros: la fidelidad al propio rey. Traicionando a su legítimo rey, Ganelón se ha perdido a sí mismo y a sus nuevos aliados.

El autor no se preocupa de controlar esta leyenda; su público necesita reconocer enseguida dónde está la culpa y dónde la razón y para que esto se produzca el autor extiende una misma estructura social (hasta la correspondencia entre pares francos y pares musulmanes), un mismo sistema de valores, a los cristianos como a los moros, quienes, en el fondo, se distinguen sólo por venerar a falsos dioses, cosa que no impide que acepten el juicio del dios cristiano como del todo legítimo. Esta aparente incongruencia, junto con las ya mentadas simplificaciones e imprecisiones, desde luego no son advertidas por el público de la *Chanson*, a quien lo que le interesa es que la narración obedezca a una lógica interna y que su desarrollo sea por un lado lineal y por el otro reiterado, para que no se pierdan, por ejemplo en caso de una breve ausencia, los momentos más significativos. Las varias *laissez* que repiten anafóricamente —casi siempre en

una serie de tres—los acontecimientos más dramáticos, seguramente son un recurso formal y retórico, pero también responden, otra vez, a un criterio de funcionalidad que vuelva lo más gozable y apreciable posible el poema.

Como es notorio, no sabemos quién fue este autor; ni siquiera se conoce el título exacto del poema, si es que tuviera un título determinado. Varias son las hipótesis sobre el misterioso Turolde que la *geste declinet*; en los cuidadosos trabajos de Li Gotti y de Riquer se reconstruye la figura del clérigo Turolde de Fécamp o Peterborough, y que responde a todos los requisitos de nuestro autor.⁵

Lo que parece indiscutible es que se trate de un hombre de cultura, fuera clérigo o laico. No sólo un hombre con cultura y con capacidad poética, sino también con una fuerte conciencia de serlo, intelectual y poeta. Una conciencia que se revela constantemente a lo largo de su poema, a veces manifiesta, otras ocultada, tal como había dictaminado Horacio: *ars est celare artem*. Y nuestro Turolde, que sabe ocultar su arte, cuando quiere, pertenece con todo derecho al *côté* de los artistas y poetas que a una profunda inspiración unen una gran disciplina de *métier*.

⁵ Martín de Riquer, "La *Chanson de Roland*", en *op. cit.*

BIBLIOGRAFÍA

- AUERBACH, Erich, "Nomina di Orlando a capo della retroguardia", en *Mimesis*. Trad. it. de A. Romagnoli y H. Hinteräuser. Torino, 1956.
- BÉDIER, Joseph, edición de *La Chanson de Roland, publiée d'après le manuscrit d'Oxford et traduite par...* Paris, 1921.
- RIQUER, Martín de, *Chanson de Roland-Cantar de Roldán*. Barcelona, 1983.
- RIQUER, Martín de, *Los cantares de gesta franceses*. Madrid, 1952.
- SEGRE, Cesare, "Schemi narrativi nella *Chanson de Roland*", en *Studi francesi*, v. Milano, 1961.
- VÀRVARO, Alberto, *Strutture e forme della letteratura romanza del Medioevo*. Napoli, 1968.
- VISCARDI, Antonio, "Il Roland e le canzoni di gesta piú antiche", en *Le letterature d'Oc e d'Oïl*. Firenze, 1967.

Los avatares del espacio dramático en *La dama duende* de Calderón

Josefina ITURRALDE
Universidad Nacional Autónoma de México

El espacio en la obra dramática tiene, ya se sabe, un valor esencial: de cómo esté diseñado y empleado por el dramaturgo se infieren el sentido de la obra y, también, los posibles modos de representación. De este aspecto espacial se desprenden valores estéticos, morales, sociales, etcétera. Cuando el espacio no está claramente definido surgen duda y confusión. El teatro del seiscientos español en ocasiones no define de manera nítida este aspecto espacial: un ejemplo es *La dama duende* de Calderón. De esta famosa comedia es necesario replantear la visión y comprensión de la totalidad, pues existen otros dos versiones de la obra, desconocidas hasta hace poco. Una es de Valencia, la otra de Zaragoza y ambas publicadas el mismo año de 1636, fecha de la publicación en Madrid del texto que se ha tenido como el oficial y único autorizado por el dramaturgo.

De acuerdo con Vitse y Pacheco-Berthelot,¹ las diferencias son mínimas entre las dos primeras jornadas de las tres ediciones; las variantes se encuentran en el último acto de las ediciones hasta ahora desconocidas. Estos textos difieren del madrileño no sólo en la distribución de los personajes y escenas, sino que también ponen en claro el problema espacial —piedra fundamental en esta obra— que presenta el texto conocido. Pareciera —y digo pareciera, porque ninguno de los investigadores citados lo afirma categóricamente— que estamos ante una frecuente práctica calderoniana: la refundición. Pero lo importante aquí es que las variantes hacen transparente y lógico el uso y referencias al espacio (me refiero únicamente al espacio escénico); se ilumina lo que la edición oficial deja confuso y sin solución

¹ Los datos anteriores y otros que daré se encuentran en el artículo de Marc VITSE, "Sobre los espacios en *La Dama duende*. El cuarto de don Manuel", *Notas y estudios filológicos*. UNED, Centro Asociado de Navarra, s.f., pp. 7-32. Hay un artículo que publica la tercera jornada, el de A. PACHECO-BERTHELOT, "La tercera jornada de *La dama duende* de Pedro Calderón de la Barca", *Crítica* 21. Toulouse-Le Mirail, 1983, pp. 49-91.

adecuada y coherente. Los textos descubiertos gozan de una congruencia total y, sostengo, una mayor fuerza dramática, debida naturalmente a esa lógica interna del texto.

Para la mejor comprensión de lo que posteriormente señalaré, refiero brevemente la acción de este drama. Ángela, joven y hermosa viuda, vive recluida en casa de sus hermanos Juan y Luis, donde viene a hospedarse Manuel, amigo íntimo de Juan. Éste, guarda celoso de su honor, para evitar que Manuel sepa que en casa vive su hermana, hace construir una falsa alacena que tapa una puerta que existe en el cuarto del huésped y que da acceso al área donde habita Ángela. De tal manera está diseñado el espacio dramático² que la lejanía entre los cuartos resulta considerable; la separación entre Ángela y Manuel está asegurada por obra y gracia de la alacena. Isabel, la criada de la dama, sabe cómo abrir la alacena para pasar al cuarto de Manuel. Ángela aprovecha esta situación y, para distraer un poco su recluimiento, decide hacerse presente en esa área prohibida para ella: deja ahí ropa limpia, dulces, recados inquietantes, golosinas, etcétera. Manuel no encuentra explicación racional a todo lo que le ocurre, pues ni ha visto a nadie en su habitación, ni ésta tiene, según él, otro acceso que el de la calle. Ángela y Manuel se van enamorando poco a poco, y sin que el galán conozca a la dama. Ángela arregla una entrevista clandestina en su cuarto, entrevista en la que el galán no sabe ni dónde está, ni la identidad de la mujer. Ahí llega Luis, hermano de la dama. Al esconderse el galán y el criado, Luis oye ruido y, obsesionado por su honor, persigue espada en mano al bulto que vio a lo lejos. Ángela decide huir, pero ya en la calle la encuentra su hermano Juan, quien mientras averigua qué pasa encierra a la dama en el cuarto de Manuel, pues cree al huésped fuera de Madrid. En esa área tan pequeña se encuentran todos los personajes: Luis que persigue a Manuel, Ángela encerrada y los criados en seguimiento de sus amos. Ángela es defendida por Manuel, quien le ofrece matrimonio. Con esta solución finaliza el drama. Pero ahora veamos las diferencias.

En *La dama duende* (M) conocida se nos refiere en la primera jornada que el cuarto de Manuel está realmente separado del de

² Me baso en la concepción que da M. ISSACHAROFF en "Space and Reference in Drama", *Poetics Today*, Spring 1981, vol. 2, núm. 3, pp. 211-224. Se hace aquí una diferencia entre espacio teatral, escénico y dramático, entre otras muchas e interesantes proposiciones teóricas.

Ángela.³ La alacena —que juega el papel principal aquí— se encuentra perfectamente construida para disimular una puerta interior del área donde vivirá el huésped; esa puerta tiene acceso a un jardín interior, jardín que separa las habitaciones⁴ de los protagonistas:

Por cerrar y encubrir
la puerta, que se tenía,
y que a este jardín salía,
y poder volverla a abrir,
hizo tu hermano poner
portátil una alacena

(I.585-590 M)

La idea de separación considerable, de lejanía, se repite cuando Ángela se sorprende ante la proposición de su criada de pasar al cuarto del huésped:

...¿Cómo, si se ve
de mi cuarto tan distante
el suyo?

(I.568-570 M)

Hasta aquí tanto espectador como lector se quedan con la convicción de que media un importante espacio entre ambas habitaciones. El problema se presenta cuando en la tercera jornada las alusiones al espacio parecen comprimirlo, reducirlo y situar los cuartos de los protagonistas de manera contigua y el paso de uno a otro, inmediato. Ocurre, pues, que la dificultad no tiene solución, ya que resulta contradictoria la ubicación de la alacena y los cuartos en la tercera jornada, respecto de las dos primeras⁵.

³ Empleo la edición que para Clásicos Castellanos preparó A. VALBUENA BRIONES, Madrid, 1962. Para evitar confusiones, en adelante, al final del título o en las citas, pondré M=texto madrileño, V=texto valenciano.

⁴ Se debe entender "cuarto" como un área bastante amplia, lo que hoy se llama *suite*. Cfr. M. VITSE, art. cit., pp. 9-10.

⁵ J. E. VAREY lo explicó en su artículo "La dama duende de Calderón: símbolos y escenografía", en *Calderón, Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid, 1981. CSIC, Madrid, 1983, tomo I, pp. 165-183. VITSE corrige y hace precisiones a VAREY, basándose en la edición recién descubierta, pp. 22-23 del artículo de VITSE.

Lo que desvanece el problema es la lectura de ese tercer acto en la edición valenciana.⁶ En esta versión lo contradictorio desaparece: las áreas de los protagonistas se encuentran como se ubicaron desde un principio; la alacena también. Se señala que hay un “paso” —casi un pasillo— que debe recorrerse para ir de una habitación a otra⁷. Dice Luis, el hermano delirante, a Manuel, el galán:

si en el cuarto de esta fiera
estás, cuando siento gente,
llamo a la puerta, y te escondes
por este paso que tienes
oculto para su cuarto
y al tuyo a guardarte vienes...
(III.476-481 V)

Además, las acotaciones señalan perfectamente los movimientos que realizan los personajes; el “Ruido de puertas adentro” (V), antes del verso 350, es durante el interrogatorio que Luis está haciendo a su hermana y precisa la lejanía del ruido, lo cual se confirma en la siguiente acotación: “Toma una luz de su bufete” (V), antes del verso 367 y camina hacia donde ha oído el ruido. Con esta acotación se mantiene la idea de lejanía entre los cuartos de los protagonistas, pues Luis toma una vela para alumbrar el camino, el pasillo, que separa las habitaciones de Ángela y Manuel. El movimiento de Luis lo lleva a encontrarse con Isabel —quien no ha podido cerrar la alacena— e interrogarla acerca de lo que sucede; junto con la criada, Luis va hacia la alacena; la acotación reza “Entran por la puerta, y salen por la alacena” (V), antes del verso 423. Con este movimiento los personajes se desplazan desde las habitaciones de Ángela y llegan así a encontrarse Luis y Manuel, con gran sorpresa de ambos, en el propio cuarto del huésped. Los movimientos resultan matemáticos y perfectos en ese preciso espacio. Por otra parte, esta tercera jornada presenta diferencias en la articulación entre las escenas y los perso-

⁶ Las citas de esta versión están tomadas de la publicada por PACHECO-BERTHELOT, art. cit., pp. 59-91.

⁷ VITSE habla, en apoyo a este aspecto espacial, del número de versos que hay en el texto y que corresponden al tiempo que se llevan los personajes en recorrer ese espacio que media entre los cuartos de los protagonistas; art. cit., pp. 13-14.

najes que intervienen en ellas. Resumo las acciones en la edición valenciana.

- 1.— Al inicio encontramos al galán y su criado esperando ver a la dama desconocida. (En la edición madrileña está solo el galán.)
- 2.— Diálogo entre los enamorados. Después, mientras hablan aparte Ángela y Manuel, Cosme, el gracioso, lo hace con Beatriz y la criada; les narra entonces la historia del diablo disfrazado de mujer.
- 3.— Conversación entre los protagonistas; la dama se niega a revelar su identidad y se ofrece como un misterio. Beatriz, la amiga de Ángela, llama “discretamente” excelencia a la protagonista para confundir aún más a Manuel.
- 4.— Tocan a la puerta; es Luis, quien obsesionado por su honor y celos persigue y acosa a Beatriz y a su propia hermana. Isabel lleva a esconder a Manuel y a Cosme, su criado.
- 5.— Luis sospecha que algo “grave” ocurre, pues oye “ruido de puertas adentro”. Sigue el ruido y alcanza a ver el bulto de un hombre que huye. Ángela decide huir también.
- 6.— En el momento que Isabel intenta, y no puede, cerrar la alacena, llega Luis y ve que se encuentra abierta. Entra al cuarto de Manuel y sobreviene el duelo entre ambos.
- 7.— Juan, afuera de la casa de Beatriz, ve a una mujer (Ángela), a quien primero confunde con su dama y después reconoce como su hermana. Como resultado del diálogo con ella, decide matarla en castigo por la deshonra que le ha causado. En tanto ejecuta esta acción, determina encerrarla en el cuarto de Manuel, a quien cree fue a de Madrid. (En la edición conocida esta escena no aparece; es Ángela la que narra lo ocurrido con su hermano.)
- 8.— Ángela y Manuel por fin se explican y aclaran su situación. Él decide defenderla de los hermanos.
- 9.— Juan y Luis determinan, en venganza, también matar a Manuel. (En el texto oficial no ocurre esto.)

- 10.— Explicación entre Manuel y Luis. El galán le da palabra de esposo a la dama. Cosme pide que lo casen con Isabel. Fin.

Como se puede observar existe una diferente distribución de escenas y personajes: la primera divergencia es la intervención de amo y criado en la visita que el galán hace a la mujer. En la versión valenciana la escena está llena de ligereza en comparación con el monólogo, un tanto rígido, en el que el enamorado narra lo acontecido tal y como lo conocemos en la edición madrileña. Ahora tenemos un diálogo fluido y lleno de gracejo por parte de Cosme, el gracioso. Las ironías del criado sirven para distender el ánimo y contrastar con la suspensión y seriedad propias del galán; además esas agudezas se dirigen a criticar toda la situación en la que está comprometido su amo. Dice Cosme al relatar el cómo y por qué fueron a dar a la casa de Ángela:

Tú valiente como un Cid,
yo, como doña Jimena,
venimos pues, y llegamos al
citado cimiterio,
adonde la silla hallamos.
Mas, no sin grande misterio,
negra toda la admiramos:
el hombre que la traía
lleno de luto venía,
y los dos que la llevaban,
con dos máscaras estaban,
todo para pena mía.
Los dos en efeto allí
juntamente nos sentamos,
en la silla yo, y tú en mí,
que por entonces jugamos
a arráncate nabo; así
todo el lugar anduvimos
hasta que el tino perdimos;
y en fin a un portal, señor,
oscuro y lleno de horror,
de tal tùmulo nacimos.

(III.34-55 V)

Se puede apreciar la existencia aquí de una buena cantidad de datos que enfatizan el aspecto misterioso de la situación, misterio que guarda una relación con la idea de la mujer que causa todo esto como inaprensible y etérea. Además (y me parece significativo en conexión con ese halo de misterio, pero también de belleza celestial que Ángela posee) cuando ambos personajes están ante la dama, el criado exclama: "¡Vive Dios, que embelesado/ estoy!" (vv. 161-162 V). Esto no es frecuente, no en Cosme, quien todo lo remite a los infiernos y al poder del demonio; la escena, es decir, la que contempla Cosme, resulta de tal manera luminosa, bella y suntuosa que lo gana, a él también, la admiración de lo que está ocurriendo y presenciando.

Otra diferencia que se aprecia en el texto valenciano es el acierto del dramaturgo al incluir una conversación, en aparte, de los enamorados. No sabemos de qué hablan, pero sí podemos imaginar que ambos se encuentran presos por el amor y la atracción mutuos. Es por esto que todo lo que Manuel haga y arriesgue por Ángela se puede fundamentar en el amor que la dama le merece y no sólo como rasgo de caballerosidad al uso; no resulta pura mecánica teatral, sino afinamiento de la conducta en afectos sólidos y reales.

Aquí también es importante mencionar que cuando Luis interrumpe la reunión, Ángela dice al galán que quien llegó es su esposo, dato que intensifica aún más la posibilidad de violencia y riesgo, dada la importancia de la transgresión social y moral. (En el texto madrileño la dama dice que es su padre quien llegó.) La defensa que Manuel decide hacer de la desconocida se agudiza en sus consecuencias y causa un mayor impacto en el ánimo del galán; así que cuando Manuel reconoce a Luis, su "amigo", entrando en su cuarto, la sorpresa le resulta enorme. Otra variante en esta edición es que el único hermano que interrumpe, y acaba con la fiesta, es Luis, el hermano delirante y obsesionado por la idea del honor. Éste es quien descubre toda la tramoya que ha inventado su hermana y pelea por el honor supuestamente mancillado. Juan, el mayorazgo, se encuentra más preocupado por el amor: va en busca de su dama, Beatriz, y lo demás le causa poca preocupación. Sin embargo, lo vemos reaccionar como típico hombre celoso de su honor cuando encuentra a su hermana de noche y en la calle. Esta escena —ausente en el texto madrileño— está llena de fuerza, tanto dramática como de contenido humano. El diálogo —casi monólogos alternos— entre los hermanos, en una situación límite, preña la escena de una fuerza total; cosa que no ocurre en el texto madrileño. En este último todo lo ocurrido lo relata Ángela con gran emoción; pero siempre lo representado, lo per-

cibido directamente, cobra mayor fuerza e impacto en el espectador y todo esto me parece innegable en la escena que comento. En esta escena del texto valenciano (llena de admiraciones, apartes, exclamaciones, puntos suspensivos, paréntesis) apreciamos a una Ángela minimizada, disminuida como mujer y sujeta a la autoridad masculina (su juego ha desaparecido). Ella acata, de manera incondicional, las decisiones del representante de la autoridad, a quien llama "Señor, padre y hermano" (v. 723 V). La actitud es de tal rendimiento frente al guardián del honor familiar que le dice convencida:

Venga una muerte ya con otra muerte;
saca, saca esa espada,
y en mi sangre y tu sangre matizada,
rompe, rompe mi pecho,
a prueba sólo de desdichas hecho.

(III.729-733 V)

Lo que también se aprecia en el texto valenciano es que final y desenlace se encuentran muy próximos, lo cual sostiene la tensión del espectador casi hasta el último verso de la obra. Y si recordamos que Lope aconsejaba en su *Arte nuevo* que el público no pudiera adivinar en qué pararía aquello que observaba, el caso de *La dama duende* resulta logrado espléndidamente. Aunado a esto que comento, en esta tercera jornada, se aprecian algunas de las características que Sroman⁸ determina en el arte calderoniano; es decir, "el cuidadoso razonamiento estructural de las entradas y salidas" de los personajes, como también una maestría en el "manejo del tiempo que transcurre en el desarrollo de la acción"; aspecto éste que también señala Vitse en su artículo ya citado (pp. 29-30).

De acuerdo con todo lo anterior, encuentro en esta variante textual una excelencia formal de la comedia en su totalidad: las contradicciones espaciales desaparecidas, la rapidez con que se llega al clímax de las acciones, su desenlace y final unidos crean una tensión dramática más acentuada y efectiva. Las decisiones y acciones de los

⁸ A.E. SLOMAN, *The Dramatic Craftmanship of Calderon*. Oxford, The Dolphin Book, 1969, p. 12.

personajes llevan a la comedia por los linderos de la tragedia; sólo porque la voluntad del dramaturgo está con la protagonista, ésta se salva de ser víctima de la ley del honor, de ser una más de esas injusticiadas de las tragedias de honor. Y es que el amor juega aquí un papel importante: el sentimiento es real y une a los protagonistas; dama y galán se han conquistado mutuamente a lo largo de los días y su deseo de proximidad y acercamiento les es necesario en razón del sentimiento que los une. Así que Calderón salva a la mujer, no porque no sea un tanto culpable en todo lo que ha llevado a cabo, sino porque ella, en gran medida, tiene razón en desear vivir con libertad. Critica el dramaturgo la necesidad de ocultamiento de unas relaciones que no pueden ser públicas, a causa de la deshonor⁹ de Ángela por estar arreglando las malas cuentas que dejó su difunto marido y por su propia viudez que la obliga a vivir encerrada. En el texto valenciano se intensifica, pues, la significación de la obra en su sentido social; los aspectos formales y técnicos resultan perfectos, sin abrigar duda o confusión en el empleo de algo sustancial al teatro, quiero decir el espacio... y todo lo que de él se deriva.

⁹ La idea la tomo del artículo de A. A. PARKER, "Los amores y noviazgos clandestinos en el mundo dramático-social de Calderón", en *Hacia Calderón*, 2o. Coloquio Anglogermánico. Hamburgo, 1970. Berlín, Nueva York, Walter de Gruyter, 1973, pp. 79-87.

Wilkie Collins: ¿pionero o heredero?

Claudia LUCOTTI
Universidad Nacional Autónoma de México

La novela *The Moonstone*, del escritor inglés William Wilkie Collins, se publicó por primera vez en 1868 en *All the Year Round*, la revista que dirigía Charles Dickens. Trata de un diamante de valor incalculable, el cual es sacado de la India por un inescrupuloso coronel inglés, quien lo lega a su sobrina. La joya desaparece en cuanto ésta la recibe, por lo que Sargeant Cuff llega de Londres y comienza a investigar. En un principio todas las sospechas recaen sobre una serie de personajes, que resultarán ser inocentes. Finalmente se aclara el robo y la historia termina con el regreso de la joya a su santuario en la India.

Unos años después, T. S. Eliot comentó lo siguiente acerca de la obra de Wilkie Collins:

I have said *The Moonstone* is the first, the longest, and the best of the modern English detective novels. We may even say that everything that is good and effective in the modern detective story can be found in *The Moonstone*. Modern detective writers have added the use of fingerprints and such other trifles, but they have not materially improved upon either the personality or the methods of Sargeant Cuff. Sargeant Cuff is the perfect detective.¹

La presencia de un crimen y de un detective explican por qué la consideró una novela de este tipo, y el hecho de que Poe no fuera inglés es la razón por la cual el tradicional padre de la novela policiaca no haya sido tomado en cuenta.

Sin embargo, si analizamos la novela en detalle, encontraremos que también posee otra serie de elementos que se han convertido en característicos de la novela policiaca. En primer lugar tenemos el robo del diamante, el cual se produce en la mansión de la familia Verinder, un típico *locus* cerrado. Es decir, un sitio lo suficientemente

¹ T. S. ELIOT, "Introduction" a Wilkie Collins, *The Moonstone*, p. xii.

aislado como para limitar el paso de gente que pudiera ser considerada sospechosa. En segundo lugar, y en relación directa con lo anterior, el culpable es uno de los personajes principales, lo cual permite que el lector participe en la investigación. En tercer lugar, los primeros en llegar a la escena del robo es la policía, aquellos torpes representantes de un aparato estatal improductivo que, según Ernest Mandel, siempre demuestran poca capacidad para resolver problemas y una gran habilidad para antagonizar a todo el mundo. En cuarto lugar, podemos mencionar la presencia de pistas que desvían la atención, incluso del lector, de las cuestiones centrales.

También es importante mencionar que el detective, Sargeant Cuff, posee muchas de las características que se han convertido en un *sine qua non* de este género: es excéntrico y solitario, cultiva rosas blancas e intenta resolver el asunto basándose en la búsqueda de pistas, la realización de interrogatorios y la interpretación lógica de todo esto. Por último, cabe mencionar que la obra sigue un cierto orden en cuanto al desarrollo de los hechos: hay una exposición inicial en relación a lugar y personajes, luego sucede el crimen, aparece el detective, se plantea una hipótesis inicial con respecto a cómo se realizó el robo y esta hipótesis se va puliendo hasta que se encuentra la solución, la que sólo en ese momento le es comunicada al lector mediante una recreación de los hechos pasados.

Hasta aquí pues, toda una serie de características que parecerían confirmar la afirmación de Eliot en cuanto a que Collins puede ser considerado un pionero de la novela policiaca en Inglaterra y que, por ende, introduce en la literatura inglesa una serie de características que luego pasarán a convertirse en requisitos indispensables para toda novela de detectives tradicional.

Sin embargo, Wilkie Collins nunca buscó cultivar de manera obsesiva estos aspectos de su obra, como lo harían después los grandes maestros del género, por ejemplo, escritores como Conan Doyle y Agatha Christie. Con ellos el locus cerrado se transforma en un mundo por completo irreal, donde no sólo se controla el número posible de sospechosos, sino también la presencia del azar que pueda modificar los planes del criminal. En relación a esto dice Richard Alewyn:

Details of the sort that constantly require us in everyday life to change our plans and to postpone appointments—an unexpected call or visit, a downpour, or an occupied telephone booth—are not foreseen in the murderer's plan. The detective novel takes place in

a world without chance, a world which is certainly possible, but is not the ordinary one.²

Por otra parte, el delito que se comete en este tipo de obras tiende siempre a ser un asesinato, el que por lo general no conmueve a nadie sino que más bien intriga tanto a familiares como a amigos. Obviamente, en estos casos las grandes preguntas ontológicas no tienen cabida alguna. El criminal y las pistas, tanto las falsas como las genuinas, se vuelven piezas del enigma a resolver por parte de un investigador ya no sólo excéntrico y lógico sino infalible. Este poder casi omnipotente del detective, quien parecería poder hacer desaparecer el mal del mundo por completo cada vez que atrapa a un criminal, se refleja también, por lo general, en una voz narrativa omnisciente que parece dueña absoluta de la situación.

Collins no comparte estos aspectos en grado extremo; por ende tampoco parecería compartir del todo aquella visión del mundo que ha llegado a convertirse en requisito indispensable de este género, donde el crimen deja de ser una cuestión social o jurídica para convertirse en una cuestión analítica, en la que los hechos son más importantes que las personas y la muerte deja de ser una parte natural de la vida para convertirse en un frío accidente que proporciona material de estudio al observador externo.

En *The Moonstone* entonces, y a diferencia de lo que encontramos en cualquier novela de detectives tradicional, el delito central es, como ya dijimos, un robo y no un asesinato, el cual sucede gracias a una serie de cuestiones totalmente azarosas. Por otra parte, el descubrimiento del culpable en ningún momento produce la impresión de que el mundo vuelve a su estado natural donde impera por completo el orden, ya que el famoso diamante no regresa a la que suponemos es su dueña sino que cambia de manos una vez más para así retornar a su santuario de la India, sin que esto signifique en absoluto una vuelta al orden para siempre. Las palabras finales de la novela son muy ilustrativas en este sentido:

Yes! after the lapse of eight centuries, the Moonstone looks forth once more, over the walls of the sacred city in which its story first began. (...) So the years pass, and repeat each other; so the same

² Richard ALEWYN, "The Origin of the Detective Novel", *The Poetics of Murder*, p. 69.

events revolve in the cycles of time. What will be the next adventures of the Moonstone? Who can tell?³

Por otra parte, el descubrimiento del culpable se logra gracias a la intervención de una serie de personajes, muchos de ellos movidos por la compasión y el amor y donde la simple curiosidad tiene muy poco peso. Y el hecho de que este descubrimiento se deba a los esfuerzos de una comunidad, a más de no ser una comunidad pequeña formada por los miembros de una familia, sus criados y sus amigos, es también de central importancia ya que no existe entonces un único personaje infalible. En otras palabras, no existe un detective infalible. Aquí resulta interesante mencionar que la falta de un personaje omnipotente parecería estar asociada a la ausencia de un narrador omnisciente, pues la historia está contada por una serie de narradores distintos.

A Eliot no se le escapó el hecho de que el inspector Cuff no fuera infalible, y dice al respecto:

Since Collins, the best heroes of English detective fiction have been, like Sargeant Cuff, fallible; they play their part, but never the sole part, in the unravelling. Sherlock Holmes, not altogether a typical English sleuth, is a partial exception.... But Sargeant Cuff, far more than Holmes is the ancestor of the healthy generation of amiable, efficient, professional but fallible inspectors of fiction among whom we live today.⁴

Aquí quisiera tomarme la libertad de discrepar en parte de Eliot para remarcar el hecho de que, en las novelas policíacas modernas, el detective por lo general sí es infalible y que por lo tanto *The Moonstone*, más que la primer novela dentro de este género, es una obra de transición, en la cual la presencia de características nuevas debe estudiarse en combinación con toda otra serie de elementos ahí presentes que la ligan a una literatura relacionada con el crimen que ya existía desde antes. Eliot mismo en otro de sus artículos parecería dar su visto bueno a este tipo de procedimiento. Me refiero a "Tradition and the Individual Talent" donde dice:

No poet, no artist of any kind, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to

³ Wilkie COLLINS, *The Moonstone*, p. 522.

⁴ T. S. ELIOT, "Wilkie Collins and Dickens", *Selected Essays*, p. 464.

the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead.⁵

Por ello la presencia de una comunidad que de manera conjunta logra descubrir quién fue el culpable para intentar restablecer un orden, sobre todo en cuanto a la posesión de un bien material, debe verse en relación a toda una literatura basada en hechos reales, cuya tradición en Inglaterra se remonta al siglo XVI, si no es que antes, y que gira en torno a la perpetración de distintas acciones delictuosas y a la búsqueda y el castigo del culpable. Como ejemplo de este tipo de literatura podemos mencionar los panfletos que narraban las aventuras de los *cony catchers* y los cientos de episodios que conforman el antes tan popular *Newgate Calendar* del siglo XVIII que consiste en una colección de historias de crímenes y delitos donde se ve claramente cómo toda una sociedad participa en la erradicación de los males que la aquejan y donde ningún individuo por sí solo puede realizar esta labor.

La presencia de un detective falible también se remonta más atrás que el personaje de Wilkie Collins. En 1749, William Godwin publicó su novela *Caleb Williams*, la cual podría clasificarse como una de las primeras obras de transición entre una visión comunitaria en cuanto a la erradicación del crimen, como la del *Newgate Calendar*, y otra, ya influida por el Romanticismo, en la que encontramos a un solo individuo dedicado a la tarea de encontrar a un criminal. Sin embargo, Caleb Williams fracasa, ya que Godwin no termina de aceptar que la mente de un solo individuo fuera garantía suficiente para asegurar el correcto funcionamiento de toda una sociedad.

El detective inglés no nace con Sargeant Cuff. Nace mucho antes y se va modificando según los cambios que sufre la sociedad que lo engendra. En un comienzo las funciones del detective recaían sobre toda una comunidad que pensaba que si era guiada por la mano de Dios sabría encontrar al culpable; hoy en día el detective se ha convertido en una especie de máquina, de principio infalible y deshumanizado.

Wilkie Collins no representa ni un extremo ni el otro. Es un escritor más dentro de una larga tradición pero que resalta por encontrarse ubicado en un momento de transición muy especial, un momento que se debate entre dos formas de combatir al crimen: una, comunitaria y otra altamente individualizada, un momento que también se

⁵ T. S. ELIOT. "Tradition and the Individual Talent". *Selected Essays*, p. 38.

debate entre dos formas de reaccionar ante el crimen; una, que frente al amigo asesinado se conmueve diciendo "Oh pardon me thou bleeding piece of earth", mientras que la otra tiende simplemente a preguntarse "whodunnit?".

El que un lluvioso domingo por la tarde esta segunda alternativa represente una pérdida de sensibilidad o un gran alivio es otra cuestión.

BIBLIOGRAFÍA

COLLINS, William Wilkie, *The Moonstone*. Londres, Oxford University Press, 1966.

COLLINS, William Wilkie, *The Woman in White*. Oxford, Oxford University Press, 1980.

ELIOT, T. S., *Selected Prose*. London, Faber & Faber, 1975.

GIARDINELLI, Mempo, *El género negro*. México, UAM, 1984.

MANDEL, Ernest, *Crimen delicioso*. México, UNAM, 1986.

MOST, Glenn y William STOWE (eds.), *The Poetics of Murder*. New York, Harcourt Brace Jovanovitch, 1983.

PALMER, Jerry, *Thrillers*. London, Edward Arnold, 1978.

NARCEJAC, Thomas, *Una máquina de leer; la novela policiaca*. México, FCE, 1986.

The Sterile or Life-Denying Society: Women and Evil in Contemporary American Novels*

Society is a joint-stock company, in which the members agree, for the better securing of his bread to each share-holder, to surrender the liberty and culture of the eater. The virtue in most request is conformity. Self-reliance is its aversion... Whoso would be a man, must be a nonconformist.

by Ralph Waldo Emerson,
"Self-Reliance".

Charles MASINTON
Universidad Nacional Autónoma de México

I

At first glance, it might appear that contemporary American novelists have largely turned away from the age-old problem of evil to concern themselves with purely esthetic matters or with issues relating to a technological, urban, post-Christian society, an "enlightened" society in which what used to be understood as evil can be accounted for in psychological, sociological, political, or scientific terms. But this is not the case. While some of our serious, critically celebrated novelists since the end of World War II—John Barth, Robert Coover, William H. Gass, and Vladimir Nabokov come to mind—have dedicated themselves principally to the formal and technical aspects of their craft, an imposing number of contemporary novelists recognize the reality of evil in human affairs and represent it in a wide variety of ways. In contrast to those writers named above, for whom novels are primarily objects of beauty and delight and not vehicles for communicating social or philosophical insights, most important American novelists still address the pressing issues of day-to-day existence, including the problem of evil.

* Este artículo apareció originalmente en *New Mexico Humanities Review*, vol. 9, núm. 1 (Spring, 1986), pp. 40-59. Agradecemos al autor su autorización para reproducirlo.

Evil as identifiable subject matter, however, is not immediately apparent to many readers of contemporary American novels because of the absence of a traditional theological framework that would clearly define good and evil. Notable exceptions do, of course, occur: no writer of our time has a surer sense of evil than Flannery O'Connor, whose fiction sharply reflects her Catholic heritage and is usually overtly religious in subject matter as well. Yet it remains the case that more often than not our best-known and critically most-respected writers are secular in their outlook and represent the many evils in human experience from a humanistic and worldly, not a religious or theological, perspective.

Even John Updike, despite his Christian beliefs and the strong presence of religious themes in many of his works, stresses the secular and temporal aspects of life in his fiction to give it the unique qualities that it has. Writing squarely in the middle of the realistic tradition, Updike lavishes attention on the minutiae of everyday, middle-class experience and makes his readers feel as if they are entering his fictional world as participants in a living drama. Theological concerns clearly help shape the narrative in *Rabbit, Run*, probably his best-known novel, but the enduring strength of that work lies in its realistic, sympathetic characterization and its faithful re-creation of a historical moment in the U.S.—the late 1950's. And in such works as the other Rabbit novels, or the two books that deal with the writer Bech, for example, Updike's religious sensibility disappears beneath his robust concern for documenting the here-and-now and treating problems of the contemporary artist. In *The Witches of Eastwick*, his most recent novel, the three "witches" are divorcees who have developed demonic powers and whose lives are disrupted by the abrupt appearance in their midst of a stranger who eventually proves to be the Devil. But this novel is a witty commentary on contemporary feminist attitudes and the "liberated" condition of today's divorced woman, not an investigation into theological issues like the influence of the Devil or the ultimate origins of evil in present-day life. It is a comedy of manners in which the "witchcraft" of the women is but a clever conceit allowing Updike to dramatize more boldly how divorce in a small New England community has brought about changes in character in his three central figures.

What the absence of a traditional theological scheme in the works of a majority of our important novelists proves is not that the problem of evil has become anachronistic but that it is represented in

terms more familiar, and perhaps more acceptable, to contemporary readers. The novel as a literary form has from the beginning tended toward a preoccupation with the daily concerns of the middle class and with the crises of average men and women. So it is no surprise that contemporary novelists—including those, like Updike and Walker Percy, to name another writer with religious leanings—dramatize the confrontation with evil in a more realistic and mundane manner than, say, Greek tragedy or the epic poem would. The evils typical of life in the 20th century (the threats to the individual posed by the social order, world war, urban violence, psychological abnormality, the collapse of moral absolutes), as experienced by unexceptional and often antiheroic characters, fill the pages of important contemporary American novels.

Demon-possessed or Satanic children, heroic battles with the Devil or one of his emissaries, houses haunted by loathsome spirits bent on terrorizing frail humans, automobiles with evil souls, attacks by gigantic and malevolent sharks or dogs that suggest the monsters of ancient myths or legends and embody the anti-human forces of the universe—these sensational kinds of evil are the stuff of popular fiction, not the serious fiction of our times. Occult powers, supernatural evils, and superstitious lore abound in recent popular novels, many of which are silly offshoots of the Gothic tales and novels of the 18th and 19th centuries. These popular works can make no legitimate claim to reflect contemporary actualities—good, evil, or otherwise. Works like *The Omen*, *Carrie*, *The Exorcist*, *The Amityville Horror*, *Christine*, *Rosemary's Baby*, *Jaws*, *Cujo*, and *The Shining* are written to provide entertainment or thrills to relatively indiscriminating readers who constitute a mass market—and to make money for their authors, naturally.

The presence of the occult and the eruption of supernatural horrors found in these novels are almost entirely absent from the serious fiction of our time. It is true that in Flannery O'Connor's works the supernatural world violently intrudes into the lives of her grotesque characters, but she does not intend to shock her readers for the sake of shock. She is trying to suggest by unsettling means the reality of a world beyond our immediate ken, the ineffable reality of Christian mystery. And when she does make the Devil a character, in *The Violent Bear It Away*, she avoids the merely melodramatic by first dramatizing this figure as the inner voice of the protagonist, a headstrong boy who resists his calling as a prophet. The Devil later

materializes as a sleazy character who rapes the boy, but long before that time the Devil has been accepted by the reader as a credible element of the boy's psychological make-up as well as the Father of Lies. Thus the division between evil as represented in popular novels and evil as depicted in intellectually serious novels of the present age is clear. Evils of a supernatural kind or with an occult origin almost always appear in novels written for mass entertainment. The evils treated in novels that do not adhere to a commercial formula are subtler, more true-to-life, and ultimately more disturbing because they usually grow out of human nature and human institutions.

Several categories of evil might be described to take into account the works of serious contemporary American novelists. An obvious one would be War and the Holocaust, under which we could list such novels as William Styron's *Sophie's Choice*, Kurt Vonnegut's *Slaughterhouse-Five*, Norman Mailer's *The Naked and the Dead*, and Jerzy Kosinski's *The Painted Bird*. Another obvious category would bring together novels concerned with Doomsday, like Vonnegut's *Cat's Cradle*, Terry Southern's *Dr. Strangelove*, Bernard Malamud's *God's Grace*, Russell Hoban's *Riddley Walker*, and Walker Percy's *Love in the Ruins*. A third category, Corrupt or Fallen Man, would group together novels that concentrate on the evil in human nature. Such novels as Robert Penn Warren's *All the King's Men*, O'Connor's *The Violent Bear It Away*, and Truman Capote's *In Cold Blood* (a "nonfiction novel") might head this list, though *The Painted Bird* and *God's Grace* would have to be mentioned here too because these novels also deal with ineradicable evil in human nature. A fourth category might be called The Infernal City and would include those representations of urban hell that we find in certain works of William Burroughs, for example, or in Hubert Selby Jr.'s *Last Exit to Brooklyn*. (If popular fiction were being considered, most detective novels, which usually pit the lonely hero against the forces of evil in urban settings, could also be included here.) A final category, The Sterile or Life-denying Society, would link those novels that emphasize the evil effects of social arrangements and institutions, from which the protagonist must at all costs flee. Such works as Joseph Heller's *Catch-22*, Ken Kesey's *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, Norman Mailer's *An American Dream*, John Updike's *Rabbit, Run*, and John Hawkes's *Second Skin* fit together under this rubric. Although each category contains novels of importance, this essay will limit itself to an examination of only the last group. The five novels listed in this group, each one very different from the others in style

and technique, update an old American literary tradition which tends to see goodness or innocence in the individual and corruption or evil in society. In particular, this tradition emphasizes the social conditions that abridge the freedom or threaten the individuality of the protagonist. Since the central motif of this tradition—the hero in flight from a society gone bad—has been extensively used by American writers since the early 19th century, a consideration of contemporary novels in which the motif reappears will not only identify literary patterns that writers still turn to for inventing character and event, but will also remind us of persistent attitudes in the American mind.

II

In a large number of notable contemporary American novels we find the motif of the threatened or alienated protagonist—always a male—who withdraws from society to seek safety, freedom, happiness, or self-renewal in a simpler environment, usually a pastoral landscape or borderland which is often faintly reminiscent of the Western frontier.¹ The tradition of the American literary hero's unsatisfactory engagement with society stretches back at least as far as James Fenimore Cooper's *Leather-Stocking Tales*, a series of five novels published from 1823 to 1841 in which Natty Bumppo (Leather-Stocking) prefers life in the forests to the destructive and constricting ways of the Eastern settlements. This hardy tradition manifests itself in Thoreau's great autobiographical work, *Walden, or Life in the Woods* (1854) and continues through *Huckleberry Finn* (1884), in which Huck, a pure-hearted boy, preserves his safety and freedom from the corrupt folks on the shore by living on the Mississippi River with Jim. At the end of the novel Huck is preparing to "light out for the Territory" in the West to await more adventures with his friend Tom Sawyer.

¹ Leo MARX demonstrates the immense importance of the motif of escaping from society to an idealized landscape in 19th-century American literature and culture in *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal*. New York, Oxford Univ. Press, 1967. He mentions only briefly its appearance in such 20th-century writers as Hemingway, Fitzgerald, and Frost. His principal concern is to investigate the conflict in the American mind between technological progress and the ideal of the pastoral retreat.

The motif of the hero's withdrawal from the strictures and dangers of society to find solace in nature crops up again in the 20th century most forcefully before the present era in some of Ernest Hemingway's best fiction. Jake Barnes in *The Sun Also Rises* (1926) finds peace of mind only when he goes fishing with his friend Bill in the Spanish mountains on the Burguete River, away from the sexual complications centering about the triangle of Lady Brett Ashley, Robert Cohn, and Brett's fiancé Mike Campbell. Nick Adams, the protagonist of *In Our Time* (1925), has a history of being wounded psychologically and physically as he grows up and enters the world. At the end of the volume, in "Big Two-Hearted River", Nick, a shell-shocked veteran of World War I, retreats to the Michigan woods alone to fish and try to forget about the nightmare of the past in the healing river and woods. And in *A Farewell to Arms* (1929) Fred Henry makes "a separate peace" by deserting the Italian army and escaping with Catherine to an idyllic mountain setting in Switzerland.

In the contemporary era the motif of the protagonist's retreat from the disabling influences of society to a natural landscape, or at any rate to some simple or idealized setting, continues not only in works by writers who clearly have been influenced by Hemingway—works like James Dickey's *Deliverance* (1970) and Thomas McGuane's *Ninety-Two in the Shade* (1973)—but also in novels of less "macho" writers like Joseph Heller (*Catch-22* [1961]), John Updike (*Rabbit, Run* [1960]), and John Hawkes (*Second Skin* [1964]). The motif, however, tends strongly to stress masculine values and roles and to downplay or denigrate women's roles. Norman Mailer's *An American Dream* (1965) and Ken Kesey's *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1962) serve as striking illustrations of this point. The protagonists of these works, one a war hero and the other a chronic brawler, are put-upon men whose deadliest foes turn out to be powerful women, figures who embody the chief elements of evil in each novel. Mailer's Stephen Rojack must actually engage in mortal combat with his wife Deborah before he can begin his journey toward health and freedom, just as R. P. McMurphy in Kesey's novel is forced to join in a lethal struggle against Big Nurse in the madhouse ward in an attempt to secure freedom for himself and his friends.

The novels by Kesey and Mailer remind us that the great antagonist of the central figures in this tradition is frequently Woman—if not a specific woman, then what she represents: a loss of manhood, dull social conventions, or the vexing complication related to marriage

and family life. Both Big Nurse and Deborah very specifically threaten the manhood of McMurphy and Rojack. Rojack's complete loss of vitality and McMurphy's lobotomy in fact amount to symbolic castrations. Big Nurse in the end triumphs over McMurphy, but Rojack fights free of Deborah, who has tried to knee him in the groin and then grabbed for his genitals with both hands, by breaking her neck. Huck's situation is less melodramatic but no less debilitating in the long run, for he knows instinctively that he needs to stay away from Miss Watson and her kindly sister, the Widow Douglas, the woman who has taken him in as a son and wants to send him to school, teach him manners, and in general "sivilize" him. The keynote is struck in *Huckleberry Finn* and continues to reverberate in fiction of the present day: civilization and Woman are synonymous, and a man stands to lose something precious if he gives up his independence or life with his male companions for a stifling existence associated with schools, churches, wives, children, and jobs.²

This vision of freedom or well-being is at bottom a young man's dream, an adolescent fantasy, because it seeks to preserve the purity of childhood or the simple, unencumbered life of a bachelor. Thus it is hardly surprising that the writers whose works reflect this vision of life have usually insisted on the innocence of their male protagonists in the clash of the individual with the social order. R. W. B. Lewis, in *The American Adam*, demonstrates how important the concept of innocence was for many great American writers of the 19th century and how often those writers, who included not only Cooper and Twain but also Nathaniel Hawthorne and Herman Melville, framed narratives in which a figure of exemplary innocence or virtue has an incompatible and occasionally tragic relationship with his society.³ We are a century away from the publication of *Huckleberry Finn*, but

² Diana TRULLING, in "The Image of Women in Contemporary American Literature", in *The Woman in America*, ed. Robert Jay LIFTON. Boston, Houghton Mifflin, 1965, p.63, makes the point that in much contemporary American fiction the protagonist identifies "the destructive female force with the destructive social force: woman is society in all its dark, unspecifiable lust and horror". See also the excellent book by Ann DOUGLAS called *The Feminization of American Culture*, New York, Alfred A. Knopf, 1977. Douglas demonstrates in great detail how culture in its negative aspects became associated with women in the Victorian era in America. Her larger object is to show how the feminization of America during this period has led to our modern mass culture.

³ R.W.B. LEWIS, *The American Adam: Innocence, Tragedy, and Tradition in the Nineteenth Century*, Chicago, University of Chicago Press, 1955.

the Adamic figure lives on in the literature influenced by the youthful dream of escape.

In the 20th century the literary protagonists in this tradition are less childlike and pure, more compromised and weakened by the social environment, but the writers who create them still endow them with a special quality of innocence or blamelessness. Yossarian in *Catch-22*, for example, sleeps with every beautiful woman he can, evades his duties, and maintains a cynical attitude about everything connected with Army Air Force life on the fictional island of Pianosa. He is a chronic complainer who pities his simple friends who actually want to fight and die for their country. And in the end he escapes from Pianosa alone, headed —improbably, since Pianosa is close to Italy— toward Sweden, a neutral country that will provide safety for an AWOL flier and is reportedly full of gorgeous blonde women. Yossarian lacks every heroic virtue, yet Heller justifies his running away because the society represented by the microcosmic Pianosa is hopelessly corrupt and dangerous to the individual.

Pianosa represents Heller's satiric vision of postwar America: an absurd, anti-human world where Big Business, symbolized in Milo Minderbinder's M & M Enterprises, blithely kills and destroys in the name of capitalism. All humane values collapse in a place where Milo can make a contract with the Germans to bomb his own men for a profit —a place, in addition, where Yossarian's commanding officer can unconscionably raise the number of missions his fliers have to go on just to further his own career. In this hilarious novel of Black Humor Heller makes the point that Yossarian's only *moral* choice is to withdraw from the social order that will kill him sooner or later if he stays in it. He will not survive indefinitely if he has to fly more and more missions, and there is no possibility that he and his comrades will ever get the leave that they have long ago earned. Life, he learns after watching his buddy Snowden die, is infinitely precious, and yet no one in power on Pianosa has any respect for human life.

The life-threatening world of Yossarian is not dominated or typified by women, who in general are a source of wonder and delight to him, though ironically he is hospitalized when an Italian whore knifes him near the end of the novel. When she comes after him a second time, he literally sprints from her to save himself —and he keeps on running for Sweden. Rabbit Angstrom, by contrast, Updike's best-known fictional figure, is in flight from the beginning. Whereas an idealized Sweden (a dimly envisioned Eden, really)

represents a long life and uninterrupted love for Yossarian, the warm American South, with its “orange groves and smoking rivers and barefoot women”⁴ beckons Rabbit away from his pregnant and alcoholic wife Janice and his dead-end job as a salesman of kitchen gadgets. For Rabbit, women are paradoxically associated with all of the social responsibilities he runs from and the lost sense of perfection that he is running to regain. In the opening pages of the novel, he begins the journey south in his car, but returns home to Mt. Judge when he loses his way. (This predicament early in the narrative could serve metaphorically as a comment on Rabbit’s life throughout the novel). Instead of going home to Janice and his young son Nelson, however, Rabbit at once takes up with a sometime prostitute, Ruth, with whom he hopes to recapture some of the carefree joy and freedom he knew as a high-school basketball star, in a time that now seems a kind of Golden Age to him.

Rabbit’s life in the present fills him with dread, with *angst*, as his surname hints to us. And so he frantically runs from the chief source of his dread, the soul-numbing dreariness of his marriage with Janice, in hopes of finding with Ruth the lost glories of youth. What makes this novel more than just a story of a man who refuses to grow up is Updike’s revelation that Rabbit’s quest has a strong religious element in it, though Rabbit himself can only hint at his goal when he tells his friend Reverend Eccles: “Well I don’t know all about this theology, but I’ll tell you. I *do* feel, I guess, that somewhere behind all this’ —he gestures outward at the scenery...— ‘there’s something that wants me to find it” (p. 120). On the basketball court Rabbit experienced a form of grace. Running up and down the court, scoring baskets effortlessly, knowing no limits to what he could do, he sensed that he had achieved a state of perfect wholeness, something that has disappeared entirely from his adult years.

His present life, depressing in its lack of vitality and barren in its prospects, threatens to crush his spirit. Ironically, even Eccles fails to recognize what Rabbit not only wants but also needs in order to feel fully alive. No one, in fact, except Rabbit, for all of his inadvertent cruelty and his profound irresponsibility, is searching for grace. Updike, a long-time student of the Christian theologian Karl Barth

⁴ John UPDIKE, *Rabbit, Run*. New York, Ballantine Books, 1983, p. 29. Originally published in 1960 by Alfred A. Knopf. All quotations are from the Ballantine edition. Subsequent references will be found in the text in parentheses.

and the Christian existentialist philosopher Søren Kierkegaard, implies a far-reaching criticism of the church in contemporary American society, for it has left Rabbit spiritually stranded and has permitted the society of which he is a member to grow moribund. Updike shows that present-day Christianity (insofar as Eccles' shallow pietism can be said to mirror it) hardly has the means to help Rabbit in his quest. Another minister in the novel, the old Lutheran Kruppenbach, clearly represents a more vigorous expression of Christianity for Updike, but Rabbit does not encounter this character. Rabbit's world, as a result, seems empty and frightening to him. And so he runs, following his instinct for the transcendent glory that he claimed as a young man.

The reason that Rabbit turns to Ruth so readily is that he senses he might find in sexual intimacy with her some measure of the grace that with visceral certainty he knows is his birthright. Rabbit associates the delights of sex with the glory of his athletic achievements because in high school he would make love to his girl friend following his basketball games. Sex with her was perfect because it was uncomplicated and a part of being a hero, a "winner". He does not understand that he is confusing sex with a religious impulse; his nostalgia for glory simply drives him to seek personal salvation through the sexual act. He is conscious, though, of wanting more than just the momentary pleasure of sex with Ruth. He wants a self-transcending union with her as well. As the narrative voice of the novel says, "it is not her crotch he wants, not the machine; but her, her" (p. 77). And as they lie together, "he cannot dare enough, now that she is so much his friend in this search" (p. 82).

But Rabbit never finds what he searches for. He goes back to Janice when she delivers their second child, but abandons her a second time when she refuses his sexual advances. In despair, Janice gets drunk and accidentally drowns the new baby, and at the very end Rabbit, panicked that life has closed in on him, runs once again. The moment he chooses to run comes, shockingly, as his infant daughter is being buried: intolerably burdened with sorrow, guilt, and the suspicion that others blame him for the baby's death, he dashes away from the other mourners with no thought other than that of gaining freedom. He pauses long enough in his flight only to visit Ruth and learn that he has made her pregnant. Now he has no place at all to go. Janice and Ruth both represent unacceptable alternatives to him. All he can do is pick up his feet and run, but, as the closing paragraphs

of the novel suggest, the route to escape is an illusion. His attempt to leave behind the deadening entanglements of responsible adult society will always be frustrated. Updike shows that in the conflict between irrepressible instinct and legitimate social demands no satisfactory solution exists.

The fictional world of *Rabbit, Run* accurately reflects middle-class American customs and attitudes of the late 1950's. Updike supplies countless realistic details to create a believable picture of American life at the end of the Eisenhower era. But he is far less interested in exposing the flaws in our social structure than in dramatizing through Rabbit's trials a human dilemma that we can all understand and in varying degrees sympathize with. We do not ordinarily consider the social limitations and expectations faced by Rabbit—the familiar contours of American life—to be evil. In what they deprive him of, however, they appear considerably more dire: spiritual wholeness (if not life itself), liberty, and happiness, what traditionally might be called his unalienable rights as an American. Rabbit is but one of many postwar American protagonists who fear, usually with good reason, that the social system will co-opt them, obliterate their identity, or even destroy them. In *City of Words: American Fiction 1950-1970*, Tony Tanner mentions very frequently the horror with which protagonists in recent American fiction regard the power of social institutions and arrangements to absorb them and rob them of their individuality or freedom.⁵ American society tends to be represented in the fiction of the past thirty-five or forty years as threatening or nightmarish, violence-ridden, managed by power-mad businessmen or corrupt politicians, or, as in the case of *Rabbit, Run*, spiritually stagnant. No one in Updike's novel seems productive or psychologically fulfilled; no marriage is happy; the characters, with the exception of Kruppenbach, live in the spiritual vacuum of a thoroughly secular world in which economic security and social conformity have replaced the hope of religious salvation. Since *Rabbit, Run* is not an all-out attack against modernity but rather a balanced, thoroughly convincing, and richly detailed depiction of an American life in recent times, its criticisms carry great weight for any sensitive reader. The novel provides a memorable example of the

⁵ Tony TANNER, *City of Words: American Fiction 1950-1970*. New York, Harper & Rowe, 1971.

image of the sterile or life-denying society which appears so frequently in postwar fiction.⁶

Mailer's *An American Dream*, with its lurid, melodramatic picture of contemporary American society, presents a considerably more radical and anguished vision of our national ills and deserves consideration because Mailer imagines these ills as truly diabolical, the work of hellish powers. The novel offers a disturbingly vivid and intense evocation of a nighttime urban world guided not by ethical norms but debased by the lust for economic power and the trappings of success. Mailer sees a profound sickness underlying the national preoccupation with fame and wealth, and he does not flinch to call that sickness evil. Indeed, he goes so far as to trace the evil to its infernal source—the Devil. *An American Dream* is hardly a religious novel; nor does Mailer adopt a theological point of view. But he follows the moral cancer that invades his protagonist Stephen Rojack all the way back to a bargain made with the Devil by Rojack's father-in-law Barney Kelly, who obtains control of a vast corporate empire as a result of making a pact with Satan.

The infernal pact is Mailer's metaphoric way of dramatizing how profoundly American life has been corrupted by the kind of power generated by such a business tycoon as Barney Kelly and passed on to those whose lives he touches. The corruption spreads to Rojack when he marries Kelly's daughter Deborah, who is conceived at the moment when Barney calls on the Devil to help him impregnate his wife as a means of solidifying their shaky marriage and thus helping Barney to obtain the influential connections he had sought from the beginning through Deborah's mother. In a sense, then, Deborah is the Devil's child, and she demonstrates her penchant for evil by entering an incestuous relationship with her father. Unlike Janice, who unwittingly functions as the female who traps Rabbit within a society gone dead, Deborah, whom Rojack calls a "great bitch",⁷ actively embodies

⁶ The power of the image has been considerably amplified, and a new dimension has been added, since the publication in 1922 of T.S. ELIOT's *The Waste Land*, which represents 20th-century experience as spiritually arid and singles out the modern city as a place where love is dead. Perhaps the most influential poem in English in the 20th century, it very soon made itself felt in the work of other writers, among them Fitzgerald and Hemingway.

⁷ Norman MAILER, *An American Dream*. New York, Dell Publishing, 1965, p. 16. All quotations are from this edition. Subsequent references will be found in the text in parentheses.

the evil elements in American society, which her father greatly influences through his far-flung business interests.

Only toward the end of the novel does Stephen discover the truth about Barney and Deborah. During the opening pages, when he is psychologically and physically ill and wishes for death, he knows only that some debilitating force has entered him. He does not realize that Deborah, succubus-like, has possessed his vital center. Murdering her, then, is a necessary and positive action before Stephen can begin to rid himself of her poisonous influence. After the grisly murder scene, which Mailer does not hesitate to make repellent, Rojack starts the long journey back to wholeness as a man, and at the end of the novel, now a virtual outcast from his familiar world, he sets out for the jungles of Guatemala and Yucatán, a savage frontier far from the living death of contemporary America.

The America that Rojack flees has not withheld its gifts from him. He has been honored as a war hero and has served in Congress. He has written a widely read book, teaches a subject he calls "existential psychology" in New York, and is a well-known TV celebrity. He can even claim John F. Kennedy as a friend. Yet the price of his success is the soul-sickness that all but consumes him. He has achieved fame and married an heiress, but his reward is the rot that he feels spreading within him. What finally saves him is his fortunate fall from the pinnacle of success to the level of a criminal and social outsider. The police cannot prove that he has killed Deborah, but the bad publicity surrounding her death damages his reputation: his TV show is canceled, and he is asked to take a leave of absence from the university. By the time he decides to leave for Central America, when all the tokens and privileges of success have been stripped away from him, he has returned almost to full health. Having extricated himself from a society treacherously bent on destroying him, he is free to embark on a new beginning.

The Rojack that remains after his public personae have been removed is a man reduced to his primitive core, a creature of animal-like instincts who stays alive and free because he has moved outside of society's rules and laws. He has returned to a state of original innocence by obeying his instinct for survival, by becoming what Mailer labels a "Hipster" or "wise primitive" in his essay titled "The White Negro" (1957).⁸ The primitively wise man is both psychopathic

⁸ The essay, originally published in *Dissent* in 1957, is reprinted in MAILER's *Advertisements for Myself*. New York, G. P. Putnam's Sons, 1959.

and paranoid; but Mailer asserts that these states of mind are to be valued because they prepare the individual to survive in a world characterized by evils ranging from concentration camps to "totalitarian" sameness and conformity. "The White Negro" can be taken as a primer for understanding *An American Dream*, for Rojack evolves into the Hip hero envisioned in that piece. If the forces of contemporary society threaten the individual's existence at every turn, Mailer believes, then any form of violence can be justified to save oneself. When Rojack strangles his wife, it is not rational purpose but raw instinct that propels him. He has been humiliated by her (she boasts to him of her lovers); their marriage has all but emasculated him; and thus the extreme violence triggered in him when she lunges for his genitals follows the command of self-preservation as much as the impulse of sheer rage. It is hardly surprising that the act of murder itself engenders in him a sense of well-being and promise. Just as her neck begins to snap, Rojack has a vision of a door opening to reveal "heaven... some quiver of jeweled cities shining in the flow of a tropical dusk" (p. 35). And when Deborah dies, "that Oriental splendor of landscape" flowers into a "new grace" (p. 36) in Rojack and a feeling of rebirth.

Mailer uses the stereotype of the castrating female, then, as the agent of absolute evil, against whom murder is entirely justified (though to be fair to Mailer, he makes Rojack later recognize the enormity of taking a life). So profound is Mailer's disgust with mid-1960's America that he creates a fictional world in which commonly held notions of right and wrong are turned on their head as a means of getting his fevered vision across to the reader. *An American Dream*, despite its many realistic properties, is not intended as a documentary or descriptive account of the external world so much as an expression of Mailer's own deepest fears, fantasies, and obsessions regarding the dangers to manhood and individuality posed by American life. In its hallucinatory elements it more closely resembles an Expressionistic drama or painting—Eugene O'Neill's *The Hairy Ape* or Edvard Munch's *The Scream*, for example—than it does a realistic novel like *Rabbit, Run* or an intensely lifelike domestic scene by Jan Vermeer. Mailer's novel combines realism and a visionary or dream-like quality to produce an extremely personal work, a *cri de coeur*, lamenting the mortal sickness of America.

For all of his extremism, however, Mailer has had plenty of company in judging American institutions and the people who

operate the levers of social or political power to be dangerous to individual liberty and well-being. Ken Kesey's *One Flew Over the Cuckoo's Nest* represents America as a mental institution, referred to by the inmates as the Combine, which degrades and unmans the individuals (all male, by the way) in it. Big Nurse Ratched, a soulless Super Mom, is the evil matriarch who wants only obedience and passiveness from the men under her "care". Only R. P. McMurphy, the brawling, womanizing protagonist who is brought to Big Nurse's ward from a work farm after the court decides that he is psychopathic, dares to oppose her. And in the end he suffers a horrible defeat: pre-frontal lobotomy cancels his supercharged aggressive and libidinal impulses, the very qualities that have given him his superior vitality. (In the crazy-house world over which Big Nurse presides, McMurphy's "psychopathic" characteristics make him seem absolutely sane and healthy; the "sanity" which she stands for is an enfeebled, mouse-like existence.) Not long after the surgery, his friend Chief Broom, the American Indian who narrates the novel, smothers McMurphy to death so that he will not serve as a reminder of Big Nurse's wicked power to the other inmates. Chief Broom then smashes his way out of the hospital, having symbolically absorbed the manly spirit of the martyred and Christ-like McMurphy, and returns to the remote fishing village of his tribe, a sanctuary near the Columbia River far away from the machine of society that violently destroys the manhood of its members.

Unlike Mailer's novel, *One Flew Over the Cuckoo's Nest* has much humor in it. Its over-simplified, good-guys-versus-bad-guys plot; its grotesquely enlarged, one-dimensional villainess; and its heroically magnified hero, in fact, give the book a comic strip or Pop Art quality. But in its depiction of the individual's desperate situation in America, it is deadly serious and has much in common with the malefic world of *An American Dream*. In both novels the protagonist's maleness, his sexual and manly force, invites the destructive powers of an evil woman. Big Nurse, the absolute boss of the tyrannical society into which McMurphy is thrust, systematically works to eliminate any expression of male sexuality in her ward, as evidenced by her rule that everyone take tranquilizers once a day and by her insidious collaboration with young Billy Bibbit's mother to keep Billy (a virgin) in a state of infant helplessness.

Another common element is the singular kind of innocence embodied in the protagonist. Neither Rojack nor McMurphy is sexually

innocent; both commit crimes (McMurphy is jailed for constant fighting). Yet each is, like Yossarian, victimized by a dangerous and corrupt society he has had no hand in creating. Despite large flaws in their characters, they are morally and ethically superior to the social forces they so strenuously resist. Like Rabbit, they display a certain naiveté when they eventually register shock or outrage at the threatening circumstances they have encountered in the social environment. Yet every one of these figures is rebellious and intransigent enough to preserve an uncorrupted core of the self which is both life-affirming and seeks freedom above all else.⁹ McMurphy, in fact, personifies the traits of freedom and independence associated with the Western frontier. For Chief Broom, he has the uninhibited swagger of a cowboy, and he reminds Broom of fresh air and the healthy outdoors. It is McMurphy's brand of untamed masculine independence that the Combine is organized to suppress. When the Chief heads for home, psychologically reborn by his contact with McMurphy, he returns to the woods and the river that nourish the kind of freedom represented by his dead friend.

It is significant that McMurphy and Rojack, along with Yossarian and Rabbit, feel free with women and have enjoyable sexual relationships with them only outside the bonds of marriage—that is, outside the limitations of social convention. Rabbit moves in with Ruth, who has occasionally sold herself to other men. Yossarian regularly beds down with the whores he meets on leave. Rojack fails at marriage with Deborah, but meets a nightclub singer named Cherry (a slang word meaning “virgin”), has a glorious orgasm his first night with her, and imagines that he might some day settle down with her and commit himself to a life of useful work. (She is soon killed, however, by a drug-crazed black boyfriend who becomes jealous of Rojack). McMurphy, though confined to a mental ward, manages to make contact with his girlfriend Candy, a young hooker living in the vicinity. In fact, he takes her on an unauthorized fishing trip with his chums from the ward and on a later occasion smuggles her and a friend into the ward for a late-night party. The central event at that party is

⁹ This notion of innocence derives largely from the idea of “radical innocence” advanced by Ihab HASSAN in *Radical Innocence: The Contemporary American Novel*. Princeton, Princeton University Press, 1961, a study of postwar novels through 1960. Hassan singles out the following qualities in postwar fictional protagonists and gives them the label “radical innocence”: the figure is “in recoil” (i.e., outraged and alienated) from society; he is flawed, a victim, and often a rebel or criminal; he is life-affirming, impulsive, anarchic, and irreducibly resistant to anything which would limit him or deny his freedom.

the arrangement he makes with Candy to help Billy Bibbit lose his virginity, and it is this episode which precipitates the crisis in the novel. The next day Big Nurse learns what has happened and threatens to tell Billy's mother about him. Too fearful to face up to his mother, Billy cuts his throat and dies, an action which McMurphy responds to by attacking Big Nurse, ripping open the front of her uniform to expose her breasts, and trying to strangle her. Not long afterward the lobotomy is performed.

For these fictional males, the less-binding relationships they form with their girlfriends seem more natural because they are less constricting. The relationships pose no threats to their liberty and sense of self. This observation applies even to Rojack, who envisions a happy marriage with Cherry, because Cherry, like Catherine Barkley in Hemingway's *A Farewell to Arms*, represents a male fantasy of the perfect mate, a wish-fulfillment. Cherry is a healthy, all-American girl from the South for whom Rojack feels an immediate, almost magical attraction, which she also feels for him. She lets Rojack know what true love is really all about when she gives him the best orgasm of his life. Just as her name suggests the "first time", Rojack discovers during his first love-making with her the most intense and tender ecstasy of his life. Thus for Rojack the unnatural and destructive relationship exists with his wife (as is the case with Rabbit), while the easy, natural, and therefore good relationship quickly develops with Cherry. The institution of marriage connects Rojack and Rabbit with the social evils they must flee to preserve their integrity. Yossarian and McMurphy do not marry, but they feel perfectly happy with the casual yet sweet intimacies offered by whores.

This simple-minded division of female characters into whores and a "virgin" (who are associated with freedom and naturalness) and wives (who are linked with oppression and an unnatural way of life) is given a curious twist in Hawkes's *Second Skin*. Hawkes has received much critical attention for the postmodern qualities, especially the self-reflexiveness, of his fiction; for his ornate, densely textured prose style; and for his self-conscious experiments with the novel as a literary form. His works have also elicited commentary for their use of violence and terror, along with subconscious or dream-like imagery of a menacing and repulsive sort, which he treats in a coldly detached yet frequently comic manner.¹⁰ So it might seem at first that a

¹⁰ On Hawkes's blending of the repulsive or frightening with comedy, see, for example, Donald J. GREINER, *Comic Terror: The Novels of John Hawkes*. Memphis, Tennessee, Memphis State University Press, 1973.

Hawkes novel would hardly fit into the category of fiction being discussed here. But the motif of the protagonist's flight from a life-threatening or stultifying society to a natural landscape or haven which promises freedom and a new start retains enough suggestive power to influence even such a formal innovator as Hawkes. In *Second Skin* the protagonist, Skipper, a fat, bald ex-seaman now living on a warm Caribbean island, is writing an account of his life in which for the most part he switches back and forth between scenes from the idyllic island in the present and scenes from the past depicting his life on a cold island in the North Atlantic off the coast of the U. S. Everything about the cold island is connected with violence, darkness, and death. The chief figure dwelling on the island is a cruel widow named Miranda, Skipper's antagonist. Miranda incarnates the death-urges of the civilization Skipper eventually chooses to leave behind, a civilization which has been scarred by world war.

Virtually every important character in the novel has been affected, directly or indirectly, by the violence set loose in World War II. Moreover, the majority of them have internalized the violence and become psychologically deformed. They are attracted toward and serve the forces of death. It is this fate that Skipper hopes to escape. During the war Skipper, always inept and a bit comic, fails to stop the mutiny that is developing on his ship and is gang-raped by the leaders of the mutiny. His daughter's husband, a man named Fernandez whose homosexual nature emerges after their marriage, is sadistically maimed and murdered by sailors on leave who hate sexual inverts. Skipper's wife, lonely and sexually unsatisfied, has numerous affairs with sailors and eventually kills herself. After Skipper moves to the island in the North Atlantic, his widowed daughter Cassandra also kills herself, leaving behind an infant child named Pixie. (Skipper's father, an undertaker, was also a suicide many years earlier: violent death has always surrounded Skipper.) On the cold island they find a vicious young man, Jomo, who has lost a hand fighting at Salerno, and Miranda, the reigning goddess of death on this dank and evil place, has lost her husband Don to the Nazis.

Almost the first thing we learn about Miranda is that she enjoys listening to the "Horst Wessel Lied", a patriotic marching song favored by soldiers of the Third Reich. She presumably misses her husband, who sent her the recording of the song, yet she has somehow absorbed the spirit of violence linked with the Nazis who killed him. In one key scene, she listens to the song while reminiscing about Don,

all the while confusing affection and love for him with the "Reichstag hysteria",¹¹ as Skipper calls it, expressed by the music. Her psychological nature has been foully warped by this confusion, as we see by what she has done a few minutes earlier: she has cut the tips of the nipples off Pixie's baby bottles with a pair of shears. The barbarous nature of this gesture strikes us with increased force when Miranda invites Skipper to sit down with her in front of the record player and have a drink, without acknowledging that anything is out of the ordinary. Later in the novel she encourages Skipper and Cassandra to take the boat trip with Jomo, his brother Bub, and their father Red on which Skipper is knocked unconscious with a tire iron by Bub, leaving Cassandra little choice but to surrender herself to the appetites of the men.

Almost any scene on the cold island could be offered to demonstrate Miranda's maliciousness or to point out the sadistic treatment of Skipper and Cassandra. Hawkes shows with ruthless clarity that the inhabitants of the island, which is but an extension of postwar America, have given themselves over to the practices of cruelty and the inflicting of pain. The evil of the place comes across all the more effectively because Skipper recounts the violence and suffering in the novel with almost no editorial commentary, in a manner that often seems absurdly naive and out of place. In the nipple-cutting scene, for example, he vividly describes what he sees, but hardly seems to register any reaction to it. He does not condemn Miranda's hideous conduct or express anger over it. Quite the contrary: he amiably joins her as she tells of Don, and he taps his shoe to the beat of the march, clearly aware of "thé horror of the nipples" (p. 61) yet too genial to take action. But this is all a part of Hawkes's design: just as Twain uses an innocent boy in *Huckleberry Finn* to give a completely unbiased account of the degenerate people he encounters on his journey down the Mississippi, Hawkes chooses for a narrator a good-natured middle-aged man who is too easy-going and bumbling to protect himself and his daughter from the likes of Miranda or to react with the outrage and condemnation that we would normally expect. What results from Skipper's comic helplessness and apparent naiveté is that what he witnesses stands out in greater relief. His maddening passivity and

¹¹ John HAWKES, *Second Skin*. New York, New Directions, 1964. All quotations are from this edition. Subsequent references will be found in the text in parentheses.

misplaced gentleness tend to amplify the reader's sense of disgust and shock at the events Skipper writes about. His vulnerable, comic self offers maximum contrast to the perilous North Atlantic island, highlighting its life-denying essence, identifying it as what we might call the Kingdom of Thanatos.

Opposed to this realm is the warm island, the Kingdom of Eros, where even nature itself seems to be suffused with love and sexuality. Skipper, his old mess boy Sonny, and a fifteen—or sixteen—year-old island girl named Catalina Kate form the nucleus of this joyous little society. Skipper has left the orphaned Pixie with a relative and has retreated to a place where, to use his word, he might “redeem” all the deaths he has seen. He goes about redeeming his painful past in ways that both initiate and celebrate life. First of all, he and Sonny, a black man, have both enjoyed the love of Kate, whose pregnancy advances as Skipper narrates the novel. Either man might be the father of the child, but in this harmonious world it hardly seems to matter. The important point is that in place of the wife and daughter he has lost, Skipper now has Kate and eagerly looks forward to the delivery of her baby. Second, Skipper has taken up a new vocation on the island—artificially inseminating cows, a task that he and the others, including a tiny black nun named Josie, happily perform as a communal ritual. And, finally, Skipper redeems his past in the act of writing about it: the act of writing, of shaping language into an enduring artifact (the novel itself, which re-creates his experiences for us), represents a triumph through art over the death and chaos of his earlier life. In other words, the novel on its deepest level is about the power of the imagination—the magic of art—to transform painful realities into visions or images of order, peace, and beauty. The “second skin” of the title principally refers, then, to the artifice which is the novel itself, the “covering” or form which artfully worked language imparts to the raw experience of life.

Skipper, who remains an unheroic figure throughout the novel, nevertheless finally emerges as the artist-magician who imagines an island paradise to suit himself. And though his novel deals with the evils of human cruelty, suffering, and death, it has a happy, upbeat ending—which is to say that in its larger intentions it is a comedy rather than a tragedy. Kate's baby is born in the closing pages, as the narrative comes to its appropriate end, and the citizens of the warm island all celebrate the event by picnicking in a cemetery on the Night of All Saints. Skipper tells Kate that soon they will start

another baby. Thus his story, his verbal art, serves life, not death. Eros has the last word over Thanatos.

Second Skin is the only recent American novel to present a fully imagined version of the happiness that awaits the male protagonist who withdraws from a sterile or life-denying society. Most of the other novels that use this motif end just as the central figure is leaving his familiar world, poised on the brink of a new life perhaps, but disillusioned and in flight. Yossarian, for example, thinks of the delights he will taste with the lovely women he assumes await him in Sweden, but when we see him for the last time, he is still trying to escape from the whore with the knife. Another unique feature of *Second Skin* lies in Hawkes's conception of the protagonist's new beginning as a paradise that involves a woman, a baby, and the responsibilities of caring for a family. Even though Skipper has run from a veritable witch and has suffered his wife's infidelities, he does not seek to escape from contact with the female sex. It is true that Catalina Kate is as much a girl as she is a woman and that she is younger than Skipper's daughter, but she has not been exploited by him. Her relationship with Skipper and Sonny is perfectly in tune with the healthy rhythms of life on the Caribbean island.

Hawkes's plan, of course, calls for the elimination of any practical difficulties that might arise from such a relationship because he wants to underscore the point that Skipper's paradise exists in the fabric of words that Skipper has woven for the reader—in other words, in the world of the imagination. Hawkes implants several allusions in *Second Skin* to Shakespeare's *The Tempest*. Miranda's name, for example, comes from the play. Skipper refers to himself as "old Ariel in sneakers" (p. 162). And the magic island itself, where chaos and cruelty are transformed into harmony and love, reflects Prospero's enchanted island and Prospero's powers as a magician. In addition, Hawkes makes the novel highly self-reflexive. Skipper frequently draws our attention to his actual writing of the novel and to the novel itself as a verbal artifice. Not only the allusions to *The Tempest* but also the reminders that *Second Skin* is a work of literary art and not a map of the real world reinforce the same point—that Skipper's magic island, like Prospero's, exists in an imaginative realm.

Perhaps Hawkes has found the only solution to the fundamental problem facing the protagonist whose story traces his unhappy engagement with society and his withdrawal from it. The problem is this: where to go? All societies are to one degree or another corrupt,

and all social arrangements require that some measure of individual freedom be given up. To be sure, the motif of the protagonist's escape from a society that endangers his freedom and sense of self outlines an American myth; it does not propose a practical line of action. Still, we are entitled to ponder the implications of a story so long imbedded in the American consciousness. If society is stained with evil to the extent that the comparatively innocent protagonist recoils from it and must leave it, where will he end up, and what will his life be like? Updike's novel shows that Rabbit has no place to go: Rabbit just runs. (In *Rabbit Redux* and *Rabbit is Rich*, which follow this character's life in later years, he returns to the same setting of the first novel and resumes his old life as well as he can.) In *Catch-22* Yossarian heads for a Sweden/Eden that may or may not live up to his expectations (if he can even reach the place). But the whole point of the plot is to set him in motion, to make him start running, just as Chief Broom and Stephen Rojack have to get away from the surrounding sickness and danger first and consider their options later. Hawkes, however, concocts a different fate for Skipper, one that paradoxically sidesteps and confronts the issue of where to go and what to do. In time-honored fashion, Skipper skips out; but then he goes on to achieve what all the others have always wanted —paradise, no less, with constant sunshine and uncomplicated love.

This is the only proper home for the literary protagonist whose noble ancestor is the American Adam. The descendants of this figure seek to return to their rightful birthplace, which in our literary and cultural tradition is normally associated with the frontier or some other beckoning landscape beyond the borders of civilization. They want to reach a safe, natural locale far from decadent cities and social entanglements that tame the free spirit of a man. Hawkes sets Skipper down in such a place and then makes us realize that it exists only on the printed page, in the world of words, the realm of art, where every known paradise has so far been found.

Crítica narrativa

Annunziata ROSSI

Universidad Nacional Autónoma de México

El tema “crítica narrativa” es tan amplio que hace falta delimitarlo; evitando los problemas de orden filosófico-estético, me ceñiré a los que, dentro de las corrientes teóricas, son de orden práctico, es decir, los instrumentos de los que se sirve la crítica, y que nunca tienen que predeterminarla. ¿Cómo utilizar esos instrumentos? Mi formación universitaria italiana ha dejado, por supuesto, sus huellas, y la característica de la crítica literaria que se hace en Italia es su eclecticismo. A partir de los años cincuenta ha utilizado e integrado los métodos más diferentes y variados, con una libertad que nunca ha caído en la confusión, y con resultados críticos de gran rigor.

Hasta la Segunda Guerra Mundial había imperado en Italia la crítica crociana. Al terminar la guerra y la dictadura fascista, penetraron en el país, simultáneamente, todas las corrientes que habían madurado en Europa en la primera mitad del siglo, y que la política cultural fascista, autárquica, autosuficiente, había mantenido alejadas. De golpe llegaron la lingüística de Saussure, el formalismo ruso, el estructuralismo de Praga, junto con la crítica simbolista norteamericana, etcétera, todas ellas corrientes que habían madurado a lo largo de varias décadas. En un terreno virgen, sin el largo pasado de especulación teórica que tenía Italia, quizá se hubiera producido un verdadero caos. Pero, como dice María Corti, recurriendo a un dicho popular, “no todas las aguas hacen inundación”. La crítica italiana supo aprovechar e integrar los métodos críticos más diferentes, sin dejar de obedecer a las exigencias de objetividad y cientificidad propias de nuestro tiempo.

Ese uso ecléctico fue propiciado por las ideas de un gran teórico italiano, Luigi Pareyson, en cuya escuela se formaron la mayoría de los literatos del país. En su *Estética como formatividad*, Pareyson considera que la manera de leer es personal y, por lo tanto, las lecturas son infinitas, como lo son también las críticas; no existe entonces una

crítica óptima que las abarque todas. Como la obra presenta aspectos diferentes, podrá ser enfrentada en diferentes niveles y con diferentes instrumentos. Queda claro que, a pesar de lo infinito de las posibilidades, tanto las lecturas como las críticas deberán tener como fundamento la obra misma. Advierte Pareyson que no se debe acenar un aspecto de la lectura en menoscabo de otros, pues hay que respetar la obra de arte en su totalidad.

La posición de Pareyson encontró un terreno favorable en la tradición cultural italiana que, desde Dante hasta Gramsci, ha venido alimentando una concepción de la obra literaria compleja, polisémica, prismática, que se debe estudiar desde diferentes ángulos. Es una idea que se remonta a la literatura medieval: Dante mismo subraya, con gran sutileza y con una sensibilidad que hoy llamaríamos moderna, la polisemia de la obra de arte, su riqueza y su complejidad, que no permiten una interpretación unilateral. Indica una verticalidad de sentidos para la lectura de su *Comedia*: cuatro niveles de lectura y cuatro niveles de interpretación (literal, alegórica, ética y anagógica). Cada quien elegirá una, según su interés y su capacidad; quien pueda hacerlo las utilizará todas. No se puede hablar todavía de obra abierta, pero sin embargo ésta es una cómoda comparación, un cómodo punto de partida.

Ya en el siglo XV, Angelo Poliziano había hablado de la naturaleza prismática de la obra de arte. (Siglos más tarde, Gramsci también dirá que es un prisma. El prisma polifacético es, a fin de cuentas, una metáfora al igual que el rizoma, esa inmensa raíz que se ramifica en todas las direcciones, que ahonda en la tierra y de ella recibe alimento). Si la obra de arte es un prisma, un poliedro, es entonces un organismo complejo al que hay que enfrentar con armas diferentes. Poliziano advierte que la tarea del literato es pesada y difícil, porque requiere conocimientos prácticamente ilimitados, que van desde la filosofía hasta la física, pasando por la medicina, el derecho, las artes, la filología, etcétera. (Poliziano estaba tan hondamente convencido de eso que tomó clases de filosofía con Pico de la Mirandola, y de matemáticas con el más grande científico de la época, el florentino Dal Pozzo Toscanelli). A seis siglos de distancia, el caudal literario, filosófico y científico se ha multiplicado a tal punto que la especialización lleva cada vez más a la necesidad de los estudios interdisciplinarios.

Regresando a nuestros instrumentos de análisis, indicaré los más utilizados por las corrientes críticas más arraigadas, tanto dentro como fuera de Italia:

1) *La estilística*, que enfoca la relación obra-autor y cuyo máximo representante es Leo Spitzer; tuvo en Italia un aporte original, con el estudio de las variantes de Gianfranco Contini.

2) *La crítica sociológica*, injustamente rechazada en ciertos ambientes literarios “exquisitos” a causa del realismo socialista soviético del que ella no es responsable, y cuyo método es una premisa indispensable para estudiar las relaciones entre sociedad y literatura, la relación de la obra con el ambiente en el que madura.

3) *La crítica formalista* (formalismo ruso), cuyo método se concentra en la obra en sí, es decir, en la estructura autónoma del objeto artístico, en el que cada elemento está en función del todo. Esta crítica, que exige una lectura sin prejuicios, regida por la ley interna de la obra, también dirige su interés a la relación entre obra individual y el sistema literario que ofrece modelos al escritor.

4) *La crítica estructuralista*, que parte de una de las tesis del Círculo Lingüístico de Praga, que afirma la primacía del texto literario. La obra poética —dice esta escuela— es una estructura funcional y sus varios elementos no pueden ser entendidos fuera del conjunto. Elementos objetivamente idénticos pueden desarrollar, en estructuras diferentes, funciones del todo diferentes.

5) *La crítica simbólica*, que busca un significado oculto e immanente en el escrito.

6) *La crítica psicoanalítica*, que a menudo se utiliza sin el rigor necesario.

7) *La crítica semiológica*, que pretende compendiar todos los fenómenos de cultura como sistemas de signos, puesto que todo se entiende como un hecho de comunicación: la lengua y la señalización vial, los sistemas de parentesco, la moda, las formas de la etiqueta, el arte, todo es un sistema de signos.

Me voy a detener en la crítica semiológica porque es la que últimamente se ha impuesto sobre las demás y porque su pretensión de globalidad nos deja un poco perplejos. Veamos el caso concreto de la crítica proustiana. Me pregunto si el método semiológico que utiliza Gilles Deleuze (*Proust et les signes*) podría agotar todas las facetas de la obra de Proust y llegar a cubrir los aspectos que René

Girard estudia con un método filosófico-psicológico, deteniéndose en el mal ontológico (el deseo triangular o mediación del deseo) que amenaza al hombre, y que se manifiesta en la narrativa desde Cervantes hasta Stendhal, Dostoievsky y Proust. ¿Es realmente omnicomprendiva la crítica semiológica? Los dos autores citados coinciden, siguiendo caminos diferentes,¹ en afirmar que la búsqueda de Proust y su encuentro con la verdad son el resultado de la obra.

Para terminar con esta lista de métodos, se debe mencionar que en los últimos años han surgido otras teorías que se preguntan sobre la obra de arte desde otras perspectivas: la que se interesa en la *recepción* de la obra por parte de los lectores, en la que cabe ubicar el concepto de “obra abierta”, teorizado por Eco en su *Lector in fabula*. Ambas insisten en los “actos de libertad” y de “cooperación” del lector, en la línea del ya citado Pareyson. La cooperación debe ser consciente por parte del lector, quien tiene que leer no sólo lo dicho sino también lo “no dicho”, lo que está atrás de la obra. La crítica, entonces, puede coincidir con la lectura, metodológicamente consciente, que justifica el juicio crítico. La libertad del lector —se insiste— no puede ser gratuita, sino reflexión inmanente a la lectura, que presupone, claro está, una sensibilidad literaria —condición *sine qua non* para la crítica literaria.

Volviendo a mi duda sobre si puede existir una crítica privilegiada que compendie a las demás, que tenga, como diría Maria Corti, un derecho de mayorazgo, como el que pretende la crítica semiológica, voy a recurrir a la “autoridad” de teóricos modernos como, por ejemplo, V. Shklovski. Éste sostiene que en cualquier época literaria prevalece una corriente que asume un papel-guía dominante —sería lo que Bajtín llama tendencia fuerte— al lado de la cual coexisten diferentes corrientes menores, escuelas contrastantes que inician una especie de relación dialéctica o polémica con la dominante. Estas corrientes menores llegan a una maduración tal que, cuando la dominante llega a la “canonización” o al estancamiento, permite a una de ellas asumir el papel principal, en una alternancia muy útil para la literatura misma. No existe una escuela, una tendencia definitiva, lo cual supondría una concepción inmóvil y fúnebre de la literatura; por el contrario, y afortunadamente, la literatura está supeditada a una especie de ley de variación que la mantiene vital, viva. Parecida a la de Shklovski es la posición de Bajtín, quien niega la supremacía de una tendencia: la obra de arte es un mensaje complicado en el que se unen, se

¹ Desciframiento de signos en el primero, reflexión de la memoria en el segundo (sólo se libera del mal ontológico quien toma conciencia de él).

organizan en diferentes planos lengua-ritmo-temas-ideas y, por tanto, será preciso recurrir a métodos diversos cuando no a la interdisciplinariedad.

Este fenómeno de alternancia es congénito en la cultura, hecha de dar y recibir, y es un proceso que nada tiene que ver con las modas caprichosas y efímeras, sino que debe de ser —dice Shklovski— un proceso de larga incubación para poder dar frutos de auténtica innovación. Esta ley de variación que Shklovski observa en el campo de la crítica es paralela a la que gobierna el campo de la creación literaria, tanto en la narrativa como en la poesía, con las que la crítica literaria está íntimamente ligada. Cuando un fenómeno se desarrolla hasta sus últimas consecuencias, es decir, cuando ha aprovechado, explotado, agotado sus posibilidades, entonces se detiene. Surge una fuerza nueva, opuesta, que puede ser un movimiento lineal hacia adelante, como la novela basada en hechos reales, la llamada “novela de no ficción” surgida en Estados Unidos (del género de *A sangre fría*, de Truman Capote), o la novela “experimental” italiana, cuya teorización es fruto del largo coloquio que el Grupo 63 sostuvo en Palermo en ese año. Pero el movimiento también puede ser en espiral hacia atrás, un “retorno” a épocas antiguas y lejanas de la historia. En esos mismos años de los sesenta, después del reinado absoluto de la novela culta, “seria”, analítica, que se detiene en el “aquí y ahora” existencial, en el drama del hombre, asistimos al regreso triunfal del gusto por la novela de folletín, de aventuras, por la novela gótica, es decir, el gusto por la narración en estado puro, con trama, peripecias, desenlace. En la línea del regreso a épocas lejanas de la historia está también la narrativa más reciente, de la que son ejemplos *El nombre de la rosa*, de Eco; *Las memorias de Adriano*, de Yourcenar; y la menos reciente, de Hermann Broch, *Los últimos días de Virgilio*.

Si aceptamos, pues, que la cultura es el resultado de cambios, de mutaciones, de dar y recibir, de que no existe una corriente eterna, podemos evitar en nuestra labor crítica los dogmatismos, los fanatismos, y la pretensión de tener la última palabra. Esto nos permitiría también utilizar los instrumentos técnicos de los que hemos hablado sin exhibiciones neófitas que generalmente estorban a la crítica literaria, dirigida, además, a un público vasto al que nunca se toma en cuenta. Los médicos nunca exhiben los instrumentos con los que operan en el quirófano. Lo cual me recuerda que la poética barroca, precisamente la del Tasso, recomendaba que las armas críticas o creativas quedaran ocultas. El crítico y el artista no tienen por qué descubrir los secretos de su instrumental. Hay que conocerlos, por

supuesto, pero es una tarea para uso interno de maestros y estudiantes, cuya "misión", y no la menos importante, es también la de propagar la obra de arte, hacerla accesible fuera de las aulas universitarias, para crear una cultura que se vuelva educación interior de la sociedad entera. Pero la mayoría descuida esta tarea, y la encuentra despreciable y empequeñecedora. Se trata de especialistas tacaños que quieren atesorar el saber, enfermos —como alguien ha dicho— de una forma de estreñimiento fisiológico, nefasto como la avaricia. No se trata de literatos, de amantes de la literatura, sino de técnicos que no tienen un contacto verdadero con la obra de arte, la cual existe —y no recuerdo quién lo ha dicho— cuando es acogida desinteresadamente, y cuando logra ennoblecer al bruto, como la música de Orfeo. Sería francamente triste y aburrido que la literatura, el arte, quedaran simplemente como objeto de ejercitaciones de unos cuantos, y sería además el peor ejemplo para muchos estudiantes que deberán, a su vez, formar generaciones de otros estudiantes en las escuelas preparatorias.

Quiero terminar hablando de una experiencia personal de mis años de docencia y que podría ser un punto de partida para un trabajo de equipo. Tengo a mi cargo un seminario que dedico al estudio monográfico de un autor italiano; y el seminario me parece el espacio más adecuado —el *banco di prova*— para que los estudiantes puedan llevar sus conocimientos teóricos de crítica literaria al campo práctico y concreto de la crítica narrativa, o poética. Hace unos años escogí a Cesare Pavese. Mi objetivo, que coincidía con el interés de los alumnos, para muchos de los cuales Pavese era una figura emblemática más por haber oído hablar de él que por haberlo leído, era llegar a un trabajo final en grupo. Lo leímos y estudiamos con diferentes enfoques metodológicos, que iban surgiendo sobre la marcha y que debían luego convertirse en una crítica global hecha también en equipo. Se trabajó bien y con entusiasmo. Empezamos por *El oficio de vivir*, y con la lectura de las partes de su obra a las que este diario nos remitía. Son muchas las facetas de la obra de Pavese que resaltan en la lectura de *El oficio de vivir*. El elemento más visible de las primeras páginas, dedicadas a la poesía, es el mito, que está en el centro de la problemática pavesiana, y por ende, el método simbólico fue el punto de partida de nuestra investigación. El estudio del mito se amplió necesariamente a los ensayos sobre la literatura norteamericana, literatura de un país libre, vital y fuerte, de una cultura bárbara, feroz, llena de energía, contrapunto de la cultura europea, demasiado refinada y extenuada, que necesitaba vigorizarse con fuerzas nuevas. Por supuesto, para explicar el origen de ese mito que

presentaba extensiones europeas, hubo que escarbar en el decadentismo europeo, y el discurso se amplió a los mitos no sólo de D. H. Lawrence sino también a los del Lawrence “africano” (“Lawrence de Arabia”), a los de Drieu la Rochelle, etcétera. Luego, por otras referencias al texto, recurrimos al método sociológico, de manera por supuesto empírica, situando a Pavese en los años del fascismo, en el contexto en el cual y contra el cual maduró. De allí nos acercamos a Turín, la culta ciudad italiana cuya rígida ética calvinista y valdesiana tiñó dramáticamente la actitud de intransigente y despiadada auto-crítica a la que se enfrenta Pavese en su diario. El estudio del ambiente intelectual de Turín en los mismos años de la actividad política de Gramsci nos ofreció el *écart*, las diferencias que lo aislaron de los intelectuales políticamente comprometidos. Y tuvimos que incursionar en la psicología del poeta para entender la angustia existencial que se expresa en sus libros, especialmente en *Antes de que el gallo cante*, y que lo llevó al suicidio. Las referencias psicoanalíticas nos sirvieron para reconstruir la atormentada personalidad del poeta turinés. Y tampoco se pudo hablar de su poesía y de su poética sin confrontarla y oponerla, por lo menos en su primera fase, con la corriente hermética italiana (Montale, etcétera), en contra de la cual Pavese construye su poesía “objetiva”, para evitar, como dice, el desahogo lírico, el “grito improvisado” que desfigura a muchos poetas de su tiempo. También fue necesario regresar a la “imagen” shakespeariana, a la que Pavese dedicó muchas y muy interesantes páginas. En fin, que las incursiones en otros escritos y en otros autores fueron un camino obligado. El seminario disponía de una bibliografía bastante rica —la obra de Pavese está muy traducida— y los estudiantes leyeron ampliamente. Hubo acuerdo en las discusiones, y la elaboración metodológica previa fue buena. En el momento de elaborar el trabajo final —siempre en equipo— empezaron a presentarse los problemas, sobre todo en forma de ansiedad y aislamiento. ¿Fue demasiado ambicioso el objetivo? Ciertamente. ¿Fue resultado de un error teórico? Leyendo más tarde a Starobinski (un ensayo de *L'oeil vivant*), me convencí de ello. “Si tuviéramos que definir un ideal de crítica —dice— haría un compuesto de rigor metodológico (ligado con las técnicas y sus procedimientos verificables) y de disponibilidad reflexiva (libre de todo constreñimiento sistemático)”. Pero Starobinski revierte el procedimiento que usé en el seminario, porque sostiene que el trabajo metodológico puede y debe hacerse en equipo, pero que el trabajo reflexivo, la reflexión que elabore los resultados, tiene que ser necesariamente individual.

Para terminar propongo, sobre la base de ese intento que, después de una primera fase prometedora, resultó ser tan decepcionante, que se realice un seminario de experimentación entre maestros, que funcionaría como un ensayo para posteriores seminarios con los estudiantes.

La crítica literaria y la enseñanza de la literatura

Federico PATÁN

Universidad Nacional Autónoma de México

Pongámonos en una situación extrema e intentemos imaginar un curso de literatura por completo ayuno de crítica. Significaría un maestro sin lectura alguna excepto la directa, la de los textos cuyo comentario se hará a lo largo de las 26, 38, 52, etcétera horas que el semestre abarque; significaría un alumno sin lectura alguna, incluyendo la directa, pues aguardará ésta allí, en esas horas de clase mencionadas; significaría libros de contenido limitado a lo literario, sin prólogos, epílogos o notas a pie de página. Se abre el volumen y tras la portadilla nos toparemos con alguna frase como las siguientes: “En verdad profundo es el pozo del pasado”; “Que termine siendo yo el héroe de mi propia vida, o que alguien más ocupe ese puesto es algo que estas páginas habrán de aclarar”; “Estábamos en clase cuando el director entró, acompañado de un alumno nuevo vestido de burgués...” A partir de ellas, vendría el avance laborioso a lo largo de la obra, siempre a partir de una virginidad absoluta respecto a ideas preconcebidas, influencias o juicios ajenos.

La imagen es, desde luego, absurda. No puede ni debe existir situación de aislamiento tan extremo que impida un mínimo de contacto con la cultura, de la cual la crítica es parte inalienable. Pero insistamos en creerla posible. El maestro cumple su primer año de clases, dice adiós a quiénes hayan conseguido aprobar el curso, descansa como le sea posible en el periodo de vacaciones y helo aquí de vuelta en el salón de clase, frente a un grupo prácticamente nuevo, excepto por los rezagados de la hornada anterior. El programa es el mismo, pues los programas suelen padecer el mal de la inmovilidad absoluta. Abre el primer texto y lee que “en verdad profundo es el pozo del pasado”. Sin embargo, una metamorfosis radical ha ocurrido: no hay cambio alguno pero las palabras han cambiado.

Esa modificación viene de algo tan sencillo como lo siguiente: el profesor sabe ahora que allí están esas palabras, que son las primeras del texto cuyas posibles virtudes va a examinar, que después vendrán

otras en un orden inamovible, que ante ellas tuvo una cierta reacción y expresó ciertas opiniones. Es decir, ha perdido la inocencia; se ha vuelto crítico de la literatura o quizás su comentador o, en el peor de los casos, su conocedor. Dicho de otra manera, escrita la literatura, creado el lector; hecho el lector, surgida la crítica. Porque toda lectura verdadera debe ser crítica en uno, en varios, en todos los aspectos. Curso de literatura que olvide esto y se vaya por los caminos exclusivos de la historia o del diccionario biográfico, curso traidor a la esencia de sus propósitos.

Porque literatura y crítica literaria nacieron casi juntas y muy pronto se casaron. Fue y es matrimonio de tirarse los trastes a la cabeza, de quejarse con los vecinos de maltrato, de afirmar mil veces al día la decisión de divorcio sin jamás llegar a él. Dejemos de engañarnos: literatura y crítica nunca habrán de apartarse porque, pese a todas las diferencias e insultos, no desean vivir separadas, no sabrían vivir separadas. Ese nacer casi juntas significa anterioridad de la literatura, aunque sea por un lapso breve; quizás de aquí le venga su aparente desprecio por la segunda. Ésta, la crítica, es parásito de ella, pero muy a menudo supera su condición de súbdita y pasa a la categoría de actividad independiente, necesaria de estudiar por sus valores propios, sea cuando gira en torno a la literatura, sea cuando se vuelve sobre sí misma y recibe el nombre de metacrítica. La crítica literaria conserva todos esos papeles en el salón de clase: aquel subordinado de apoyar la lectura de una novela, un poema, un drama; ese otro equivalente de ameritar examen por sí misma, pues el Lawrence ensayista es inseparable del Lawrence narrador; y ese tercero de volverse teoría. En el salón de clase crítica y literatura siguen siendo cónyuges, tocándole al profesor el papel de consejero matrimonial; él habrá de decidir la importancia que a cada elemento conceda en esa unión.

En los cursos suele entenderse por crítica “el arte de formarse juicios sobre una obra de literatura”, con la incómoda aparición aquí de ese vocablo en exceso generoso: arte. Pero siempre ocurre esto con base en lo descrito acerca de dicho texto. No negaremos lo cierto de esa afirmación, pero sí quisiéramos matizarla un poco, pues sin duda hay en la crítica literaria más posibilidades que el ser mero repertorio de opiniones ajenas o, en el peor de los casos y para nuestros alumnos, campo riquísimo donde cosechar ideas con olvido pleno de las comillas. Dado tal propósito, dividamos nuestra zona de actividad en tres compartimientos, aceptando de antemano lo artificial de esta separación, pero defendiéndola con la excusa nada desdeñable de que es

práctica. Maestro, curso y alumno forman la tríada; es decir, iremos de quien prepara e imparte a lo que prepara e imparte, concluyendo la exposición con esa persona llamada estudiante, para quien se prepara e imparte.

Dijimos de la literatura que no permite virginidades a largo plazo. Cuando el profesor se planta frente a un grupo e inicia un año escolar nuevo, trae consigo una preparación, una experiencia, una ideología y un enfoque de la didáctica de inmediato reveladores de una cierta actitud. Podrá ser el profesor indiferente y ya cansado, mero burócrata de su oficio, cuya mente va sin cesar a las manecillas del reloj mientras la lengua, y sólo la lengua, derrama una serie de datos siempre iguales y en el mismo orden. Es caso lamentable, que no merece comentario: repetirá ideas fósiles tomadas de algunos textos informativos cómodos, y poco aportará de la cosecha propia. El alumno igual podría ir a esos textos fáciles y extraer de ellos la información mínima indispensable para enfrentarse a un examen o fabricar un ensayo. En este caso, la actitud del profesor hace que el uso de la crítica sea equivocado y, si no equivocado, por lo menos pobre, pues la reduce a instrumento para aprobar un curso, y le quita todas sus posibilidades de diálogo.

Habrà el maestro informativo, ágil en el manejo de su perspectiva, entusiasta, para quien el texto literario es una forma viviente digna de examen. Lee sin cesar libros de crítica, de comentario, de historia de la literatura; trae a clase los nuevos datos descubiertos y el alumno adquiere, por lo menos, un buen panorama sustentador de sus lecturas propiamente literarias. Tal vez en este tipo de curso el análisis de éstas no sea lo más importante, pero se sabrá que la narrativa, el teatro y la poesía son una fauna rodeada por cazadores expertos en el arte de la interpretación. Aquí la crítica adquiere fuerza y se la dignifica en su desempeño, pues se la comprende en su tarea de iluminar. Son cursos en los que no suele pedirse del alumno el compromiso de dar una opinión personal.

Para Lionel Trilling la literatura moderna, y nosotros diríamos que toda buena literatura, "da al lector una base y un punto de observación desde los cuales juzgar y condenar, y tal vez revisar, la cultura que produjo" a ese lector.¹ Se le concede a la literatura, pues, un papel crítico, activo. Pensamos que el mejor maestro, el plenamente formativo, comparte ese papel. Entiende la literatura como un comentario,

¹ Lionel TRILLING, "Preface" to *Beyond Culture*. England, Peregrine Books, 1967, p. 12.

como una vía de conocimiento, como un placer estético, y desea llevar al espíritu de sus alumnos esa actitud crítica. Da a la obra literaria un primer plano en todas las actividades de la clase, y el resto de los elementos gira alrededor de aquélla. La crítica será entonces complemento de la lectura hecha del texto literario; reforzará conceptos deducidos primero en el salón por el alumno, para hacerle ver ángulos tal vez omitidos en el comentario o para ponerlo ante ideas opuestas a las ya expresadas, con las que puede dialogar. En estos casos, la crítica utilizada en el salón se subordina al texto literario con el propósito de enriquecer *a posteriori* la lectura que de él se haya hecho.

Nuestro ritmo de exposición es, de necesidad, presuroso. A un tema vasto y no muy estudiado corresponde un tiempo quizás no mínimo, pero sí muy justo. Digamos por tanto y un poco de pasada, que la crítica está presente en clase de un modo más sutil que el anterior: en el profesor mismo, quien viene al curso cargado con sus preferencias, no sólo en el sentido de cuáles autores le gustan, sino también de cuáles críticos. Inevitablemente se le infiltran éstos en lo que expresa, le matizan el enfoque, le dirigen la línea del comentario; entonces, sin estar el alumno enterado de ello, recibe por vía indirecta la opinión crítica de quienes participan en la estructura conceptual del docente. Por simplificar, digamos que en clase, y por parte del profesor, hay un manejo consciente de la crítica, pero asimismo otro inconsciente, no necesariamente inferior en importancia al primero.

Así pues, y claramente, no hay clase de literatura sin crítica. La cuestión radica entonces en decidir cuándo y cómo utilizar esta última en el salón. Pensamos que primero ha de venir la preparación del terreno; es decir, los antecedentes históricos, sociales, etcétera de la obra. Enseguida, la lectura fuera de clase y el examen en esta del texto literario, para concluir con el abordaje de la crítica. A ésta corresponde reforzar, confirmar e incluso modificar la visión extraída por el alumno de su diálogo con la literatura, pero al alumno corresponde el derecho de opinar sobre lo leído, de equivocarse en su opinión y aprender de sus equivocaciones. Allí está el profesor para guiarlo en el proceso. Insistamos en que la crítica es un mero enriquecimiento del núcleo inicial, creado a partir del contacto que el alumno tenga con la literatura. Si una clase es incapaz de formar ese núcleo independiente, no valdrá mucho como experiencia formativa.

El volumen de crítica empleado en clase y el tipo de manejo que se permita a los alumnos estarán en razón de la naturaleza del curso. Unos son los estudiantes de primer año de la carrera, otros los de seminario cuando la conclusión de los estudios. Pero ¿cuáles son las

opciones del profesor? Cabe la posibilidad de asentar el curso en el empleo dominante de la crítica, más no es lo aconsejable. Se encarcelaría al estudiante en criterios ajenos, terminaría creyendo que se ha dicho todo respecto a las obras del pasado y no vería caso en arriesgar una opinión propia. El alumno debe entrar a la obra como si acabaran de publicarla y a él correspondiera el comentario inicial. La crítica habrá de ser siempre complemento, incluso cuando el estudiante haya madurado al grado de poder entablar un diálogo con ella de igual a igual; es decir, ya en las etapas últimas de la licenciatura o en posgrado. En esos momentos, hecha la lectura o la relectura de la obra literaria, se pasa a una esgrima de posiciones con la crítica, y se estará en una etapa superior del proceso que hace del alumno un ser de espíritu crítico y cuestionador.

Claro, no debemos soslayar el papel de la crítica en los ensayos de los alumnos. En un primer momento los estudiantes redactan aferrándose con desesperación a la opinión ajena. Debemos permitirles esto si el trabajo parte de la honestidad, y jamás se oculta la procedencia del material utilizado. En el hecho de buscar críticas, de leerlas, de extraerles ideas e insertar éstas en el texto propio hay ya mucha formación y aprendizaje. Toca al profesor, con su comentario minucioso al ensayo del alumno, indicar fallas de procedimiento, nebulosidades en la comprensión o en la expresión, impertinencia de algunas citas, etcétera.

Cabe preguntarse si el profesor ha de imponer la lectura de ciertas críticas o dejar al juego del azar esto. Ni lo uno ni lo otro por sí solo. Recomendará como importantes algunos ensayos indispensables de conocer, y dejará al grupo la libertad de elegir otros para los trabajos parciales o semestrales, de modo que se dé una mezcla óptima de estudios guiados y exploración libre. Sólo de esta manera se logrará en el alumno independencia de criterio. Acaso se opte, vía alterna, por entregar una lista generosa de títulos, pidiéndole a la clase que se limite a elegir de ella y se base en la información obtenida de lo elegido. Ahora bien, no se permita en el alumno la holganza de todo extraerlo de la crítica; incluso en el primer año de la carrera habrá de adelantar algún juicio propio, sin duda inmaduro y titubeante, pero merecedor de cultivo, pues de los titubeos iniciales vendrá la posibilidad de asegurar afirmaciones futuras. No es el caso ahogar con la burla o el desprecio lo opinado por quien se abre camino en el quehacer crítico a partir de una preparación deficiente, y deficiente más que nada a causa del sistema educativo.

Pero aparte del profesor están los cursos y éstos, de acuerdo con su índole, piden un manejo específico de la crítica. Algo de esto apuntamos ya anteriormente. En nuestra licenciatura distinguimos dos caminos, aunque tal vez la gama de posibilidades sea más rica. Hay a lo largo de cuatro materias y algunos seminarios un proceso de crítica vuelta sobre sí misma, de crítica dedicada al estudio de sus propias interioridades. En este campo, la literatura se limita a ser un mero conjunto de ejemplos al servicio de aquélla, y lógico es que así suceda. Hoy día el quehacer crítico se compone de teoría, métodos y herramientas infinitos, y sólo una parcelación, clasificación y medida de sus objetivos, de sus aspectos prácticos, de sus virtudes y deficiencias permitirá su manejo adecuado. Es el único momento en el cual la literatura se subordina a la crítica: cuando la metacrítica es el propósito central. Y a nadie lastima el abordar las propuestas que se vayan haciendo en tal terreno, pues rechazar tras conocer tiene sentido, no teniéndolo el rechazar sin haber conocido. Por lo mismo, perogrullada al calce, sólo es válida la aceptación surgida del análisis minucioso de una corriente crítica, sea tradicional o nueva. Este espíritu de conocer, analizar, elegir y aplicar debe entrar en el modo de ser de nuestros alumnos. No sólo ha de pertenecerles el manejo de una, dos, varias o abundantes escuelas críticas, sino el dominio del criterio para manejar esas escuelas.

En cuanto a los cursos de literatura, hemos cubierto ya lo más importante. En ellos la crítica del texto será siempre servidora de las obras literarias, y en esa servidumbre tiene su razón de existencia. Su peso en cada curso estará graduado de acuerdo con el lugar de esos cursos en el plan de estudios, e irá de ser mayormente una fuente de información a convertirse en elemento propicio al diálogo. Este papel último se incrementará en los seminarios, donde el análisis o comentario directo y lo más exhaustivo posible de la obra sujeta a examen queda, en grado sumo, en manos de los alumnos, con la discreta pero firme guía del profesor. Aquí, en los seminarios, la presencia de la crítica es plena; participa, en ocasiones, con igual fuerza que la obra literaria, aunque siempre subordinada a ésta. Será el alumno, desde luego, quien disponga la utilización de esa crítica e incluso la proponga, manteniendo el maestro su posición de guía discreto.

Vayamos a la tesis. En ella la crítica tiene, y poco mérito hay en esto, dos papeles inferiores: uno, el de informar qué se ha investigado ya, para no repetir esfuerzos; dos, el hacerle al estudiante su trabajo. Sin embargo, la tesis debe ser punto donde los maestros midan la bondad de los esfuerzos llevados a cabo con un alumno. La calidad

de la tesis refleja, en buena parte, la calidad de la enseñanza. Y cuando un pasante muestra buen criterio en el abordaje y comentario de una obra literaria, en la elección y manejo de la crítica, en la aplicación de una metodología de trabajo y en las respuestas dadas cuando el examen profesional, hay incluso para los docentes mención honorífica. Y, desde luego, no se logra tesis buena sin un buen uso de la metodología crítica y de la crítica literaria; no hay un buen uso de ambas sin una enseñanza cuyo propósito sea fomentar en los alumnos el espíritu crítico.

Hemos llegado al tercer punto: el alumno. Viene a nosotros con tal ausencia de preparación general y de lecturas, que pudiéramos creerlo Adán en el paraíso. De ser así, hagámoslo caer en pecado lo más pronto posible. Tomemos la manzana del conocimiento (es decir, en este caso la metodología crítica y la crítica literaria) y que la coma a mordiscos menudos, mastique las 32 veces de rigor cada bocado y saboree con deleite el variado gusto de lo llevado a la boca. De esta manera, la digestión será placentera y provechosa. Recordemos que sabe muy poco, apenas lo indispensable para abrir tímidamente un libro y preguntarse entonces qué hacer a continuación. Si le enseñamos primero los rudimentos del oficio, afinamos después el proceso de maduración y terminamos dándole relativa libertad de acción, lo capacitaremos en la tarea de independizarse como ser pensante. En tal desarrollo, los variados aspectos de la crítica que hemos mencionado le dirán la manera de tomar la manzana, de morderla, de mastigarla, de tragarla y de digerirla. Tan sólo cuidémonos de que esta secuencia de actividades no acabe siendo el fin buscado en lugar de medio hacia otra meta mayor, y lo que aplicamos como elemento liberador se vuelve cárcel de muros muy atractivos, pero cárcel al fin.

La crítica: ¿apoyo o limitaciones para la enseñanza de la literatura? *

Marc CHEYMOL

Universidad Nacional Autónoma de México/
Instituto Francés de América Latina

Después de la brillante ponencia del maestro Federico Patán, deseo limitarme a proponer algunas observaciones a fin de alimentar —eso espero— una discusión sobre el tema. En efecto, estoy de acuerdo en que no puede haber curso de literatura sin crítica literaria, y los ejemplos escogidos por el maestro Patán son totalmente convincentes. Sin embargo, creo que *el uso* de la crítica en los cursos de literatura plantea ciertos problemas que merecen ser examinados en este coloquio. “La crítica: ¿apoyo o limitaciones para la enseñanza de la literatura?” pregunta el título que aparece en el orden del día. Voy a intentar apegarme al tema que me ha tocado, aunque ya no esté tan fresco después de las discusiones de ayer. Después de haber visto con Federico Patán *el apoyo* que la crítica puede proporcionar, hablaré de *las limitaciones* que ésta es susceptible de provocar —por lo menos, quisiera invitar a los colegas aquí reunidos a preguntarse cuáles podrían ser las limitaciones que el uso de la crítica introduce en la enseñanza de la literatura.

Estas observaciones no pretenden, obviamente, agotar un problema tan complejo, ni mucho menos confinar la reflexión a sus aspectos puramente teóricos. Por el contrario, desean inspirarse en la experiencia que tengo de la enseñanza de la literatura. Estoy convencido que el examen de los problemas concretos reclama soluciones más urgentes que los problemas teóricos, aunque sea peligroso, y tal vez estéril, separar la teoría de la práctica. Es evidente que la respuesta a este tipo de pregunta implica otras interrogantes más generales y

* Este artículo fue presentado como ponencia en el Primer Coloquio de Literatura organizado por la Coordinación de Letras Modernas de la Facultad de Filosofía y Letras UNAM, en mayo de 1985.

más difíciles aún y que, además, hemos encontrado en nuestras discusiones desde el principio de este coloquio. Me veo obligado a referirme a temas ya debatidos, con la esperanza de plantearlos, tal vez, de otra manera, y de alcanzar así una especie de síntesis y una posición más matizada.

Volveré a preguntar: ¿Qué literatura se enseña? ¿Qué se entiende por *literatura* cuando se habla de enseñanza de la literatura? Si se entiende enseñanza de la *historia literaria*, obviamente la crítica tendrá un papel diferente al que tendría en caso de definirla como estudio de textos o de obras. Creo personalmente que el riesgo de la apelación "historia literaria" como nombre de las materias es hacer olvidar las obras, que son en un primer momento lo más importante: la enseñanza de la literatura debe empezar por el aprendizaje de la *lectura literaria*.

Pero tenemos derecho a preguntarnos si esto basta. Ya Jean Ricardou advertía, en un coloquio semejante que organizó una facultad francesa hace unos años —y aquí voy a retomar un comentario del maestro Colin White sobre la poesía— que "en la Universidad [Ricardou se refería a la francesa, pero creo que esta inquietud la comparten universidades de otros países] la enseñanza de la literatura nunca consiste en enseñar la literatura: mientras la enseñanza de las matemáticas consiste en hacer matemáticas, la del dibujo en dibujar, la de la literatura, en cambio, consiste en la mayoría de los casos no en hacer literatura, sino en generar un discurso sobre la literatura".¹ Estas palabras apuntan hacia el fondo de la cuestión: enseñar la literatura equivale generalmente a enseñar la crítica literaria —que defino por ahora, de manera aproximada, como "discurso sobre la literatura".

Estas consideraciones me llevan a dividir el tema, para mayor claridad, en tres conjuntos de problemas: el de la historia literaria, el de la lectura literaria, el de la creación literaria.

I. El problema de la historia literaria ha sido evocado por la doctora Laura López Morales; por ello, no abundaré al respecto. La doctora López Morales mostró en su ponencia su inquietud de que el término no corresponda a lo que se hace concretamente en las clases. Creo, como ella, que es imprescindible redefinir el concepto de "historia

¹ Jean RICARDOU, "Travailler autrement", en las actas del coloquio *L'enseignement de la littérature: crise et perspectives* (Estrasburgo, 11-13 de diciembre de 1975). Ed. de Michel MANSUY. Paris, Fernand Nathan, 1977, p. 19.

literaria”; en lo personal, he optado por proponer a los alumnos una bibliografía para que estudien en los libros la historia literaria, y por hacer en clase hincapié en la lectura de obras significativas. Cada uno de los maestros que enseñamos esta materia dotamos al término de un contenido diferente —y me parece que pocos se limitan ya a una visión puramente histórica. Por lo tanto, el papel de la crítica llega a ser determinante en esta materia.

Esta es la ocasión de definir también qué se entiende por crítica. Por razones cronológicas —nadie puede escapar a su época—, la concepción de la crítica literaria hoy en día está inspirada en la lingüística y el estructuralismo, y se opone a la concepción histórica. El viejo Gustave Lanson, símbolo de apego a la tradición para la generación estructuralista, se había declarado ya en contra de la enseñanza de la historia literaria, por considerar que ésta quedaba reducida a un extenuante catálogo de citas, datos y fechas que el alumno se ve obligado a repetir incansablemente: “El curso de historia literaria es una escuela de psitacismo”.² Aunque exista una crítica de tipo histórico, no parece la más adecuada para la enseñanza de la literatura.

Quisiera, sin embargo, aprovechar esta ocasión para señalar la necesidad de integrar la historia como elemento fundamental en la enseñanza de la literatura. El uso y el abuso de la crítica que se apega solamente al texto, olvidando el contexto socio-político, es una limitación, un empobrecimiento de la cultura de nuestros alumnos. Aludiendo a un problema ya tratado también, el de la enseñanza de una literatura *extranjera*, abundaré en la opinión de la maestra Dolores Benito: en este caso es más necesario todavía que se recalque el contexto histórico de las obras, ya que éstas pertenecen a un mundo menos conocido que la literatura nacional. Si podemos esperar que nuestros alumnos sepan lo suficiente de historia mexicana (puesto que los programas escolares hacen énfasis en esta materia), debemos aceptar que ignoran *totalmente* la historia alemana, francesa, inglesa o italiana (cito las nacionalidades en orden alfabético para no ofender a nadie). No debemos, por tanto, despojar a las obras de sus obvias connotaciones políticas, sociales e históricas, ni tampoco alejarlas de las corrientes literarias a las que pertenecen según las características de cada país.

² Gustave LANSON, en “Contre la rhétorique et les mauvaises humanités”, citado por Roger DUCHÈNE en su ponencia “La fin et les moyens: histoire littéraire et histoire de la littérature”, en *L'enseignement de la littérature...*, p. 114.

El problema fundamental no estriba en excluir necesariamente una de las partes, sino en tratar, a través de cierta flexibilidad en el manejo de los métodos, de conciliar ambas. Tampoco quiero oponer drásticamente crítica literaria e historia literaria; por el contrario, estoy perfectamente de acuerdo con la doctora López Morales, quien denunció “el prejuicio de que sólo se puede teorizar en sincronía” y pidió que el trabajo teórico llegara a pasar de la sincronía a la diacronía.

II. Encontramos las mismas preocupaciones en el segundo grupo de problemas, los de la lectura literaria.

Es una necesidad primordial enseñar a los alumnos a leer literariamente un texto. Ya debatimos este tema el lunes en la tarde. Añadiré, sin embargo, unas reflexiones sobre dos aspectos del problema: el nivel de los estudiantes y la metodología.

Muchos alumnos llegan a la facultad con una visión de la literatura que es en gran parte pueril, anecdótica, muy poco crítica, y mucho menos científica, lo que tiende a perpetuar en la universidad un nivel de preparatoria. La crítica literaria es lo que les permite rebasar este nivel, y llegar al fondo de los textos que leen. Toca a la universidad proponer nuevas lecturas, inspiradas en nuevos métodos críticos o en nuevas ciencias del hombre, mejorar las aplicaciones técnicas de estos métodos, y sobre todo, mostrar cómo estas maneras de abordar un texto, sea cual fuere su versatilidad, convergen hacia un sentido que queda por construir —un sentido que siempre rebasa, sin contradecirlas, todas las lecturas, un sentido que permanece siempre incompleto, que nunca se presenta como definitivo, y que de antemano vuelve caducas las exégesis que pretendían fijar el “mensaje” del texto. Esta me parece ser la finalidad de los cursos de Teoría literaria, de Análisis de textos en español, que pertenecen al área de materias básicas.

A pesar de estos aspectos positivos de la crítica, el uso de esta práctica presenta en mi opinión algunos peligros que expondré ahora, a riesgo de ser repetitivo. El punto fue tocado ayer por la licenciada Eva Cruz —lo que me dispensa de volver a citar el libro capital de Georges Mounin—,³ pero me gustaría añadir un granito de arena, en un enfoque pragmático.

El primer peligro deriva de una asimilación imperfecta de las prácticas críticas que se les enseña a los alumnos; el resultado es un psitacismo que lleva al estudiante a repetir palabras, fórmulas o,

³ Georges MOUNIN, *La littérature et ses technocraties*. Paris, Casterman, 1978. (*La literatura y sus tecnocracias*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982.)

en el mejor de los casos, procedimientos de lectura que no ha entendido bien y que transforma en recetas rígidas.

Otro peligro es convocar al alumno a establecer una reseña de todas las interpretaciones críticas existentes. Tenemos así esas tesinas que empiezan por un catálogo de opiniones sobre la obra estudiada—inventario rara vez completo, aunque siempre inútil.

El entusiasmo excesivo por un tipo determinado de acercamiento crítico constituye un nuevo tropiezo: el estudiante se dedica exclusivamente a formular comentarios “a la manera de...” —a la manera de Bachelard, de Barthes, Genette, Todorov, etcétera. La consecuencia es que, en el momento de la tesis o de la tesina, se limita a elaborar un *remake* fastidioso de tipo estructuralista, psicoanalítico, sociológico, etcétera. El *remake* es “fastidioso” porque parece artificial, y a veces poco adecuado a la obra escogida. Citaré por ejemplo la aplicación de los tiempos narrativos de Genette (en *Figuras III*) a las *Cartas persas* o a *Manon Lescaut*, el recorte en lexías de un cuento de Maupassant, reproduciendo paso a paso el análisis de *Sarrazine* que hace Roland Barthes en *S/Z*, o el análisis bachelardiano de las imágenes en la obra de Mohamed Dib o Saint-John-Perse: cito tentativas que dieron lugar a buenos trabajos. El riesgo es, como no se puede exigir del alumno el ingenio de un Barthes, de un Bachelard o de un Genette, que hace de sus análisis obras maestras de la crítica, que este tipo de trabajos se reduzcan a un formalismo hueco y estéril.

El rechazo, por parte del cuerpo de profesores, de algunas de esas interpretaciones —especialmente las psicoanalíticas, a veces las filosóficas o las estructuralistas— crea una situación delicada; el estudiante se enfrenta a una curiosa acusación: “Esto no es literatura”. Yo pregunto: “¿Qué es literatura?” “¿Por qué negaríamos a nuestros alumnos el derecho de aplicar cualquier análisis a las obras de literatura que nosotros les presentamos?” Nuevamente, me pronuncio en contra de toda exclusión. Es difícil llegar a un consenso sobre “lo literario”, y sobre la finalidad de la carrera. En realidad, como lo apuntaron varios colegas, el problema central es establecer qué son y para qué sirven los estudios literarios. Es decir, ¿qué tipo de profesionistas queremos fabricar? ¿Con qué aptitudes?

Por último, una limitación importante consiste en perder de vista la “lectura plural” que tan acertadamente recomendó Barthes en *Crítica y verdad*:⁴ el uso de la crítica lleva al estudiante a reducir la

⁴ Roland BARTHES, *Critique et vérité*. Paris, Seuil, 1966. (*Crítica y verdad*. México/Buenos Aires, Siglo XXI, 1972.) Véase la última parte.

obra a una sola interpretación, entre las infinitas posibles. La finalidad de la lectura literaria, diría para concluir este punto, no debe ser la puesta en evidencia de un mensaje de la obra, una explicación unívoca, sino enseñar cómo el sentido se construye: en ningún caso debemos imponer una explicación, o un resumen de las obras estudiadas.

Por eso, me pregunto si no sería mejor dejar más iniciativa al alumno, para que encuentre un método de análisis más personal, aunque en apariencia menos profundo, que manifieste un compromiso más íntimo. En una palabra: lograr que, hasta en la crítica, el alumno demuestre *creatividad* —como la demostraron todos los grandes críticos: creo que la crítica es una actividad creativa y no la repetición estéril de recetas de cocina. Como lo manifestó ayer el maestro Hernán Lara Zavala, debemos esforzarnos en inducir a los estudiantes a ser creativos en la misma crítica literaria, enseñándoles el aspecto literario de la buena crítica, más que frías metodologías supuestamente objetivas.

III. Si bien puede haber creatividad en la crítica, es obvio, sin embargo, que la crítica constituye generalmente una limitación a la creación individual.

Quisiera plantear esta situación en dos niveles: a) el estudiante que lee a los críticos no lee obras; me parece nefasto inducir al alumno a privilegiar la lectura de obras de crítica con respecto a la lectura de las obras mismas; b) quien se dedica al discurso sobre literatura no hace literatura; a pesar de que los objetivos de la universidad, como lo recordó la maestra Azucena Rodríguez, hayan sido claramente definidos como formación de maestros e investigación, deploro que la enseñanza de la literatura sirva para perpetuar una institución, sin estimular la creación individual.

Sé que existen en la universidad talleres de creación literaria (de cuento, de poesía), pero no están integrados a las materias obligatorias; quedan aislados, presentados como una materia aparte. Evocaré el ejemplo de un alumno que, habiéndosele pedido un trabajo sobre el *Jeu d'Adam* y sobre el *Cid*, terminó escribiendo poemas sobre estas obras. Este modesto intento señala tal vez una dirección en la que podríamos trabajar, porque teoría y práctica, crítica y creación quedarían así íntimamente relacionadas.

A la hora de concluir, quisiera insistir en nuestra responsabilidad de maestros. Lo que dije del uso de la crítica por los alumnos se aplica al uso que nosotros hacemos de la crítica en nuestras clases: muy a menudo, la enseñanza es vivida por los estudiantes como una imitación del maestro. El estudiante tiende a repetir en su propia práctica lo

que ha observado en la de sus maestros. El uso que los estudiantes harán de la crítica es, por lo tanto, consecuencia del uso que los maestros hayamos hecho de ella. Por ello, creo que debemos tener mucha prudencia, puesto que el alumno tiende además a esquematizar, o a exagerar tendencias del maestro. A un uso rígido de la crítica —o de un tipo determinado de crítica— por parte un maestro, podrá responder un uso más caricaturesco de la misma por parte del alumno.

Las divisiones de mi ponencia (historia literaria / lectura literaria / creación literaria) reproducen una división institucional entre la práctica y la teoría: de ahí surgen, en mi opinión, las limitaciones de la crítica en la enseñanza de la literatura: mientras se considera el manejo de la crítica y de la teoría como terreno exclusivo de los maestros, se deja la práctica de la literatura a los autores —con la dimensión sagrada que el término supone. Esto implica que maestros y alumnos se queden respetuosa y tímidamente en el umbral de esta creación, y se dediquen a un discurso teórico —que es ilusorio creer más “fácil” que la creación. Mi pregunta es: ¿Cuáles serían las posibilidades de una enseñanza de la literatura que contemplara al mismo tiempo el ejercicio de la literatura y la teoría correspondiente de la literatura?

Las principales limitaciones de la crítica literaria en la enseñanza de la literatura no vienen, por lo tanto, de la naturaleza de la crítica, sino del uso que se hace de ella. Este uso es precisamente el problema pedagógico que quise examinar en esta ponencia; un uso inadecuado de la crítica conduce a limitar al alumno; un uso adecuado supone, a mi parecer, cierta flexibilidad que permita el libre ejercicio de la disponibilidad de los estudiantes.

Mi inquietud reside en el hecho de que la crítica, muchas veces intolerante —está constituida por capillas rivales— e imperialista —ya que intenta conquistar todos los terrenos de la literatura—, es la que carece de flexibilidad, y enseña a los alumnos a menospreciar los otros discursos. Ya sea por pereza o por falta de recursos intelectuales, los estudiantes tienden a refugiarse en un ejercicio de críticas mal entendidas. Por este llamado a la creatividad quisiera devolverle al alumno su responsabilidad —estoy perfectamente consciente de que no es fácil. Permítanme entonces proponer estas reflexiones como una utopía —una más de las utopías ya señaladas en este coloquio—, como una meta que podemos tener frente a nuestros ojos aunque la sepamos inalcanzable, lo que permitirá tender hacia ella, y mejorar nuestra práctica cotidiana de la enseñanza. Esta será tal vez la manera de evitar que el uso de la crítica en la enseñanza de la literatura la reduzca a una admiración esterilizante, lírica o mecánica de los autores

consagrados, en una suerte de museo de cera de la cultura y, relacionándola con la creación personal, hacer que la literatura ingrese en la vida cotidiana del alumno como algo verdaderamente vital.

Cuatro planos retóricos en “Balada” de Gabriela Mistral

Eliana ALBALA

Universidad Nacional Autónoma de México

Hay un secreto previo al estudio exitoso de un poema desde el punto de vista didáctico, y es nada menos que la elección del poema: un ejemplar que estéticamente no decaiga del resto de la obra del poeta que va a estudiarse, un documento representativo de determinadas tendencias generacionales; pero, por sobre todo, un texto que se adecue bien a los conocimientos del maestro, para que éste pueda instalarse en él cómodamente dispuesto a iluminarlo con infinito agrado. Una elección de este tamaño es, muchas veces, imposible. Entonces, vienen en nuestra ayuda los libros escolares, o antologías especializadas. El poema “Balada” de Gabriela Mistral (en el que intento dejar en evidencia su elaborado, complejo y escondido trabajo artesanal) fue elegido por mí de una excelente recopilación de textos para el estudio de la literatura en español, elaborada en Chile por los poetas y filólogos Hugo Montes y Julio Orlandi: indicaban allí, en una breve nota de análisis, la presencia del clímax y la antítesis desde el punto de vista temático. Parto de estas observaciones iniciales. Mi metodología personal, y sus sustentos teórico-ideológicos, se entenderán claramente a través del análisis.

He aquí el poema, que pertenece a la sección “Dolor” del famoso libro *Desolación* de Gabriela Mistral:

1	Él pasó con otra;	9	Ha abierto el espino
2	yo lo vi pasar.	10	pasa una canción.
3	Siempre dulce el viento	11	¡Y él va amando a otra
4	y el camino en paz.	12	por la tierra en flor!
5	¡Y estos ojos	13	Él besó a la otra
6	lo vieron pasar!	14	a orillas del mar;
7	Él va amando a otra	15	resbaló en las olas
8	por la tierra en flor.	16	la luna de azahar.

17	iY no untó mi sangre	21	Habr� celos dulces.
18	la extensión del mar!	22	(Dios quiere callar)
19	él ir� con otra	23	iY él ir� con otra
20	por la eternidad.	24	por la eternidad!

Después de una primera y rápida lectura, se observa que el poema va claramente alternando dos temas: el hombre, y todo lo que ello implica (la traición, el amor escondido, la distancia, la ausencia); y el t pico de la naturaleza (el viento, los árboles, las flores, la luna sobre el mar, el cielo). Aparentemente, las dos temáticas se imbrican pensando en una —la natural— como espacio y paisaje del contexto humano —la otra. A primera vista también —y acostumbrados quizá como lectores a la lírica clásica— buscamos instintivamente en el poema un cierto tipo de lenguaje especial, no cotidiano, que más parezca juego consumado en sí mismo que herramienta de diálogo. Dicho de otra manera, buscamos desde el primer momento una retórica que invite a traducir palabras o expresiones. Confundimos el trabajo retórico —factible en cualquier plano que permita el lenguaje y la mirada sobre el mundo hablante lírico— con el factor semántico tan sólo. Desde este punto de vista, “Balada” es un poema que est  aparentemente limpio de metáforas o algunos otros traslados de sentido.

Pero ya lo dijimos: el juego retórico es posible en otros planos, como el signifiante por ejemplo, que se conecta con lo que simbolizan los fonemas, con el ritmo del verso, con el sonido de la rima u otra estructura semejante sugieren al oído. Además, casi siempre se olvidan los juegos que transmutan, liberan u organizan conjuntos específicos en el plano sintáctico, sobre todo en idiomas romances como el castellano: herederos de la movilidad sintáctica latina a pesar de la pérdida de las declinaciones.

Sintaxis, semántica, sonido: he ahí tres niveles reconocibles para el trabajo de la lírica. En una cuarta instancia, y ya saliendo del lenguaje en sí, la retórica muestra marcadas preferencias por los ordenamientos mentales, tanto de tipo lógico perfecto y matemático como plenos de absurdo (el caso de la *enumeración caótica* en Neruda o la generación del 27: “por tu amor me duele el aire, el corazón, y el sombrero”); una enumeración, un avance por grados, una comparación, un contraste, una secuencia artificiosa preestablecida y elaborada mentalmente, una alusión cultural, una mirada exagerando, una observación pa radora o contradictoria, una insistencia reiterada, el dibujo y color de una determinada imagen exitosa, son figuras de pensamiento.

En "Balada", la antítesis hombre-naturaleza es un juego de pensamiento que no sólo se configura como otro dato más en el acervo de las armas secretas de Gabriela Mistral sino que se comporta como factor estructurante del poema total.

Partiendo de esta misma dicotomía de contrastes —y aplicando algunos pocos conocimientos gramaticales, esencialmente necesarios para poder evidenciar o descubrir el artificio de la arquitectura sintáctica— podemos también nosotros establecer el divertido juego de elaborar preguntas como la siguiente: ¿La antítesis hombre-naturaleza es sólo una temática o la hablante se expresa también de modo contrastante por medio de sintaxis distintas en cada uno de esos temas? Las cuatro estrofas tienen idéntica modalidad para la distribución de sus versos en relación al hombre y a la naturaleza; se abren y se cierran con el tema amoroso, dejando para los dos versos céntricos las referencias espaciales. Así, los versos 1 y 2, expresándose cada uno de ellos de manera idéntica en cuanto al orden gramaticalmente lógico del castellano (Sujeto-Predicado) conforman un *paralelismo sintáctico*. Los versos 5 y 6 (que vuelven nuevamente al tema del triángulo amoroso) sustentan una sola oración, pero también en orden Sujeto-Predicado. En las otras estrofas va a suceder matemáticamente lo mismo en cuanto al orden natural del castellano. Esta ley sólo falla en los versos 17 y 18, cuya interpretación reservaremos para más adelante.

Ahora bien, desde el punto de vista de la construcción sintáctica, el tema de la naturaleza va a presentar fenómenos de desorganización interesantes. Los versos 3 y 4 conllevan, ambos, la anormalidad sintáctica de olvidar el verbo, resultando con ello una figura de construcción denominada *elipsis*, es decir, olvido, falta, ausencia. Hay entonces aquí un primer desajuste desde el punto de vista sintáctico. Y si observamos además estas dos oraciones en relación a sí mismas, ya no habrá aquí como en los versos 1 y 2 un paralelismo sintáctico perfecto y equilibrado, dentro del orden natural; sino que aparte de la *elipsis*, la oración que se inscribe en el verso 3 dejará el sujeto al final dentro de un orden no habitual en el español, y la oración del verso 4 tendrá el sujeto al comienzo: realizándose de este modo, entre ellas, una contradicción dentro del orden gramatical que no establecerá dos paralelas sino una cruz estructural que, por lo mismo, se denomina *quiasmo*. Ya podemos pasar a la segunda estrofa para observar los versos 9 y 10. La oración que se encuentra en el 9 tiene también el sujeto al final, y lo mismo sucede en la que corresponde al 10; haciéndose no un quiasmo sino un paralelismo entre dos

oraciones con el orden gramatical del español a la inversa (Predicado-Sujeto). En la estrofa tercera, los versos 15 y 16 forman una sola oración con el sujeto al final. Y en la estrofa número 4 primeramente una oración unipersonal (de algún modo anormal porque ese tipo de oraciones se estructura con versos que se conjugan exclusivamente en la 3ª persona del singular, y si bien su sujeto se descubre después de una determinada traducción mental sofisticadamente histórica, ese mismo sujeto no existe en absoluto desde el punto de vista formal-gramatical); y luego una oración que, ayudada por el paréntesis, va a decir en sordina la auténtica verdad de lo que en tres estrofas se venía ocultando nerviosamente: la presencia de Dios, la queja contra Dios. Gabriela Mistral, en muchos de sus poemas hace alarde de un tipo extraño de religiosidad, claramente teñido de panteísmo. En la cuarta estrofa —la última— Dios se va a confundir como un equivalente de la naturaleza: del camino, la tierra, el mar, y el cielo. El no nombrarlo anteriormente, el no atreverse a hacerlo, conturbaba a la hablante su expresión sintáctica. De este modo, la primitiva antítesis se ha vuelto más compleja y más rica. Ya no sólo es el hombre y la naturaleza sino también las antinomias paralelo-cruz, orden-desorden, corrección-incorrección, presencia-olvido, hombre-Dios, naturaleza-Dios.

¿Cómo interpretar el orden expresivo del aspecto humano versus desorden de la hablante frente a las fuerzas naturales que dependen de Dios? Aplicando la lógica de la expresión sintáctica de las relaciones orales (experiencia infinita de los diálogos madre-niño que miente, maestro-alumno que se inhibe, interrogador policial o judicial-ciudadano que infringe leyes, persona normal-persona que se conturba por la emoción, psiquiatra-paciente que esconde sus vivencias más íntimas, equilibrio-locura). La persona que está tranquila, que no esconde un engaño, que no se encuentra temerosa, que no presenta un daño cerebral, elabora oraciones ordenadas, apegadas completamente a la lógica de su propio idioma. A tal extremo es importante esta lógica, que a las personas se les interna en manicomios sin otra causa —a veces— que las conturbaciones lingüísticas. Cuando la hablante lírica de “Balada” expresa la aparición del triángulo amoroso (“yo lo vi pasar”) evidencia la lógica del que aceptando un hecho consumado decide no rebelarse: la expresión es tranquila, equilibrada. Traduciendo el aspecto sintáctico escondido, indirecto —recientemente revelado por simple análisis de construcción gramatical— a un sentido semántico directo, el aspecto gramatical dirá precisamente lo contrario de lo que expresa la hablante en primer plano; y entonces

comunica de manera secreta, como un doble mensaje, “acepto, no me importa”; o bien “me duele mucho, pero me domino”; “sufrí tal vez, pero hoy no sufro”. Por el contrario, en el mensaje abierto del camino en paz, del árbol floreciente, y de la luna que sale como todas las noches a mirarse en el mar, se halla la misma turbación sintáctica que el interrogador (madre, maestro, amigo, o juez) detectaría como ni más ni menos que mentira: como un estar diciendo todo lo contrario. Expreso abiertamente “el mundo se halla tranquilo”; pero no estoy tranquila sino tremendamente conturbada frente a la pasividad de la naturaleza, frente a mi soledad y a la falta de ayuda de lo que me rodea, frente a la indiferencia de mi propio Dios. Al recordar las obras literarias románticas, vemos que la naturaleza era hermana del hombre; la identificación hombre-naturaleza era una identificación verdadera: una igualdad comparable; no una antinomia de factores extremos y distantes; en la novela *María* de Jorge Isaacs, cuando María se agrava y luego muere, se desatan tormentas invencibles que acompañan al hombre en su dolor irremediable. Primera señal, aquí, de que Gabriela ha superado lo romántico inserto dentro de la corriente modernista —a la que pertenecen tal vez sesgadamente, muchos de sus poemas. “Balada” rompe con el modernismo.

Nuevamente la antítesis agrega otros sentidos: conturbación del yo frente a la indiferencia de la naturaleza *versus* tranquilidad y aceptación frente a lo humano irreversible, recordando que él se encuentra en la eternidad “con otra”, de donde la engañada no puede rescatarla separándola de él (o porque ambos murieron, o porque al quererla más se la ha llevado en el recuerdo para siempre, o porque ella no es otra cosa que la misma muerte).

Pero también es dable observar en el poema otra constante que estructura tanto la temática humana como la tópica de la naturaleza: la figura de pensamiento llamada *gradación* o *clímax*, que es en el fondo —como su nombre lo indica— una escalera, una ascensión dramática. En la primera estrofa, el amante “pasó” (hay, por lo tanto, esperanzas); luego, “va amando” (es un paso más, pero subjetivo, improbable); en la tercera estrofa “besó” ya es un hecho objetivo, inconfundible. Si nos quedamos aquí, tal vez podamos explicar el inusitado desorden de los versos 17 y 18: la hablante, frente al engaño del amado (el triángulo amoroso) se hallaba manteniendo una mezcla de contención y aceptación emocional a causa de una esperanza subjetiva, pero ese beso que concreta el hecho sin lugar a dudas la desmorona y desconcierta porque “no untó mi sangre la extensión del mar” resulta una expresión ambigua que necesita reordenarse para entenderla. Sintác-

ticamente, hay dos maneras de hacerlo: la más lógica es “mi sangre no untó la extensión del mar”; y la más atrevida “la extensión del mar no untó mi sangre”; ambas factibles: una que se traduce por “no corté mis venas para que el mar se tiñera con mi sangre”, y la otra que más o menos dice “no me lancé a las aguas para que el mar llegara hasta mi sangre”. Así, los versos 17 y 18 asumen un desorden inesperado, sólo explicable por el clímax o ascenso de la tensión emocional. Orden que va a recuperarse en la cuarta estrofa, punto más alto de ese clímax donde puede observarse que la naturaleza es Dios y que ese Dios se ha quedado callado sin ampararla.

Este tipo de confianza e imprecaciones y reclamos a un Dios prácticamente miembro familiar es otro de los puntos claves que ha hecho la fama de Gabriela. Si se repasan, por ejemplo, sus tres “*Sonetos de la Muerte*” o el poema “*Interrogaciones*”, veremos que siempre está dispuesta a dirigirse a Dios con interrogatorios prepotentes, a exigir para ella una especie de apropiación exclusiva de la omnisciencia y el poder divinos, a establecer con él la confianza de una subordinada que, aunque tremendamente reverente, quiere dejar en claro su inmediatez cercana y amistosa.

El clímax en el tema del hombre es un ascenso dramático de acciones que van encadenándose. Pero el clímax que corresponde a la naturaleza avanza en el espacio: un camino, la tierra, el mar, y el simbólico cielo que contiene a Dios. A pesar de todo, este segundo clímax paralelo se observa más estático que la escalera emocional de los actos humanos ante un espacio natural que no interviene y que al crecer —por el contrario— se va volviendo más y más enemigo, he aquí una nueva antítesis: actividad-estatismo; acción-pasividad; o, si se quiere, efecto crecedor *versus* fría presencia inamovible.

En suma, cuatro estrofas que se estructuran de manera idéntica por medio de dos figuras retóricas constantes: antítesis y clímax. Idénticas en la colocación de temas en los versos, dejando los extremos para el tema del hombre y los dos versos centrales para el tema de la naturaleza. Las cuatro estrofas del mismo tamaño y estructuradas de la misma manera. Históricamente interesante es recordar aquí que de acuerdo a observaciones objetivas y perfectamente probadas por Leo Spitzer, la estructura de los tres cantares del *Poema del Cid* responde también a las figuras retóricas antítesis y clímax.

¿Por qué el poema se llama “Balada”? Simplemente porque se ha utilizado un modelo, una estructura provenzal que consiste en estrofas paralelas y repeticiones finales a modo de estribillo. Sin embargo, la repetición y la métrica de la balada nos van a afirmar en una

conclusión que abarcará la totalidad del análisis y que dará una redondez unitaria a la interpretación del poema. Jean Cohen, en su *Estructura del lenguaje poético*, afirma que en un poema que se digne de tal cada uno de sus recursos diferentes va a producir un mismo efecto estético, un resultado total que corresponde al denominador común implícito en todos ellos. Así, con la seguridad de no equivocarme, es posible afirmar que en Gabriela la antítesis y el clímax, la estructura balada, y otros detalles que ahora agregaremos, resumen el poema como una sola repetición inmensa y obsesiva, producto de la obsesividad y el miedo de delatar a Dios como el cómplice mudo del engaño: el denominador común de la repetición como producto de la conturbación emocional. Si el poema, y en general la obra de arte, es un todo unitario cuyos factores múltiples se anulan en un factor común, el análisis del poema tiene la obligación de probar exhaustivamente esa estructura concéntrica. Exhaustividad significa —cuando metodológicamente nos apoyamos en la retórica— no sólo penetrar en el trabajo del poeta por los cuatro costados de sus juegos artesanales sino encontrar la relación y coincidencia de esos cuatro niveles en un significado total, profundo y decisivo.

Así, para redondear nuestro análisis, volvemos en "Balada" a un nivel postergado —el plano del sonido— con la finalidad de captar otros rasgos de la obsesión repetitiva. Vemos entonces monosílabos que vuelven y regresan constantemente: él, la, yo, por, mar; un metro de seis sílabas que precisamente por ser corto se repite más veces y más cerca; la repetición de la rima no sólo como la rima de todos los poemas con sus sonidos finales sino palabras idénticas y enteras que se repiten para rimar entre sí; y un ritmo métrico invariable de principio a fin: cada verso se halla formado inamoviblemente por dos cláusulas trisilábicas, la primera anapéstica, la segunda anfibráquica.

Saliendo de las repeticiones auditivas, en el plano de la semántica o significación nos encontramos de pronto con un fenómeno llamativo que aparentando ser exclusivamente una repetición de sonido se desliza *metonímicamente* de significado desde lo abstracto a lo concreto; nos referimos a la expresión "la otra" en el verso 13; mientras que en las estrofas 1 y 2 (versos 1 y 7) la enemiga es simplemente "otra" sin determinación: una mujer abstracta y desconocida; en la tercera estrofa se repite la palabra "otra" pero con una especificación que la individualiza y la distancia significativamente de las primeras expresiones. Las figuras retóricas se caracterizan a veces por instalarse juntas en las mismas palabras: en este caso, la partícula "otra" del verso 13 resulta al mismo tiempo una repetición de sonido; que, con artículo, pasa a

ser otro punto del clímax donde el beso se concreta en “la otra” como traición consumada; pero también “la otra” es *metonimia*, figura que puede definirse como un leve desliz de los significados: el continente por el contenido, el símbolo por lo simbolizado, lo abstracto por lo concreto, la materia de que está hecho un objeto por el objeto mismo, el lugar de origen de una cosa por la cosa en sí (me comí un plato, traición a la bandera, una porcelana de jerez, un Picasso). En cambio, la *sinécdoque* —que se parece mucho a la metonimia— no es una parte por otra parte como en el caso anterior, sino la parte del todo: “estos ojos míseros” (verso 5) es sólo una parcialidad de la persona que mira —exclusivamente sus ojos— pero la expresión se refiere en esencia a la persona entera (“yo”); poco antes se había dicho “yo lo vi pasar” (verso 2) y aunque la *sinécdoque* utilizó palabras relativamente distintas, el sentido del verso 2 es el mismo de los versos 5 y 6, y constituye —querámoslo o no— una nueva repetición. En estas mismas expresiones se acumula también (y desde el punto de vista de las figuras de pensamiento) otro recurso retórico: la *reiteración* (repetición de una misma idea con palabras distintas). En los versos 3 y 4, “dulce el viento” y “camino en paz” repiten —reiterando— la idea de la placidez natural; y son, al mismo tiempo, desde el punto de vista del significado, *personificaciones* repetidas (la paz y la dulzura son señales humanas); pero también se doblan como un par de *elipsis* (observadas en un primer momento desde el punto de vista de la construcción sintáctica).

También desde un comienzo, y en relación a la sintaxis, vimos repeticiones o juegos de estructuras dobles como el paralelismo y el quiasmo, y construcciones repetidas con sujeto al comienzo o sujeto al final. Y entre las figuras de pensamiento, la *antítesis* que se repite constantemente a través del poema con la pareja dicotómica hombre-naturaleza; el clímax o escalera cuya pluralidad de gradas es de por sí una repetición; y la *reiteración*, que acabamos de comentar en líneas anteriores.

Alguien, algunos, definieron la poesía como expresión que dice más de lo que dice: es una idea que queda abierta para un próximo estudio de tipo estético, donde los aspectos retóricos o sólo son una apertura más o menos inesencial o son del todo irrelevantes. Pero centrándonos en “Balada”, ¿podríamos pensar acaso que los poemas dicen lo contrario de lo que dicen? O bien, más ampliamente, ¿que los poemas no dicen lo que dicen?

En el concepto estético de Theodor Adorno, no puede penetrarse a la obra de arte sino exclusivamente por su técnica. Jean Cohen exige a

la retórica del creador poético un denominador común, que la crítica tiene la obligación de descubrir y develar. Partiendo de Ferdinand de Saussure y pretendiendo una definición de la ciencia estilística, Dámaso Alonso considera el signo de la obra literaria como una adecuación perfecta entre significante y significado, en oposición antitética a la arbitrariedad absoluta de los signos lingüísticos.

¿Hemos cumplido, de algún modo, al penetrar por la retórica (la técnica) en busca de un denominador común (sentido estético unitario) para encontrar la adecuación entre la angustia obsesiva del significado y la repetición insistente del significante (demostración de lo no-arbitrario)? ¿Hemos probado, finalmente que el poema contaba, de manera indirecta, con un doble mensaje comunicando lo contrario de lo que escuchábamos y, en conclusión, “Balada” no decía lo que estaba diciendo?

He aquí la sencillez de un poema tan simple y fácil como el agua; creado sin esfuerzos, como al pasar, casi espontáneo.

Qué es la literatura comparada y cómo se puede usar en la enseñanza de la literatura

Luz Aurora PIMENTEL-ANDUIZA
Universidad Nacional Autónoma de México

La vastedad del tema que se me ha asignado apenas me permite dibujar, de manera muy esquemática, algunas de las líneas que configuran este campo de estudio. Su sola definición está erizada de peligros, malentendidos y confusiones. El aspecto metodológico no presenta menos problemas; no sólo se enfrenta el estudio comparatista, más que otros, a una gran heterogeneidad de métodos, sino que además sigue sin resolverse el problema de la herencia metodológica del positivismo del siglo XIX. Afortunadamente, las limitaciones de tiempo que se han impuesto en este coloquio, así como la limitante didáctica en el tema propuesto, me permiten, mañosamente, evadir una serie de problemas escabrosos, tales como tener que dar cuenta del eterno debate entre las escuelas francesa, rusa y norteamericana, o de las abstrusas y un tanto estériles distinciones entre literatura comparada, literatura general y literatura universal. Mi trabajo en esta ocasión se circunscribirá a una escueta definición de lo que es esta disciplina, a una breve descripción de las diversas áreas de las que hasta ahora se ha ocupado la literatura comparada, y a una discusión de los problemas metodológicos a los que se enfrenta el estudioso en cada una de estas áreas. Finalmente, trataré de sugerir algunas de las posibilidades didácticas que ofrece la literatura comparada en la enseñanza de una literatura nacional.

Empezaremos por definir el campo. Paradójicamente, la literatura comparada no es la “comparación de la literatura”, pues como bien lo apunta Etiemble, “comparaison n’est pas raison”. El método comparativo en sí *no* es lo que distingue a la literatura comparada como disciplina, puesto que *comparar* es una operación racional básica en la adquisición de conocimientos. Lo que define a la literatura comparada es *el estudio interrelacionado de dos o más literaturas en lengua diferente*. Este carácter internacional y plurilingüístico, así como el estudio *interrelacionado* de la literatura, constituyen la verdadera

esencia de la literatura comparada, a diferencia de aquellos cursos de literatura dicha “universal” que no ofrecen sino una colección más o menos arbitraria de textos *aislados*. La literatura comparada no designa entonces una metodología específica, sino un modo de estudiar la literatura. En un intento por trascender las fronteras lingüísticas y culturales de una literatura nacional, el estudio comparativo de la literatura amplía el sistema de referencias con objeto de propiciar una mejor apreciación del fenómeno literario. Porque, como acertadamente decía el maestro White al hablar de los “Problemas de la enseñanza de una literatura extranjera”, no se pueden marcar con claridad las fronteras de las tradiciones literarias de una comunidad lingüística. En efecto, comprobamos a cada paso que, si bien la obra de un autor forma parte de una tradición determinada por la comunidad lingüística, también es cierto que en su producción inciden las tradiciones literarias de otras comunidades. Por ello, el estudio de una literatura nacional no puede circunscribirse a las fronteras trazadas por la comunidad lingüística.

Las diversas y muy heterogéneas áreas de estudio de las que se ha ocupado la literatura comparada podrían reducirse a siete: 1) influencias y fuentes; 2) la recepción; 3) periodos, escuelas y movimientos; 4) formas y géneros literarios; 5) temas y motivos —o “tematología”; 6) la literatura y otras artes; 7) la literatura y otras disciplinas, tales como la filosofía o la psicología. Con todo rigor podrá observarse que, sin la dimensión internacional, todas estas áreas de estudio —principalmente las cinco primeras— no son exclusivas de la literatura comparada. Si hablamos, por ejemplo, de la influencia de Shakespeare en Keats no hemos salido de la literatura inglesa; no se puede decir que este hipotético estudio de influencias sea comparatista aun cuando se utilizara el método comparativo. Literatura comparada es el estudio interrelacionado de por lo menos dos literaturas en términos de influencias, de temas y motivos, etcétera; por tanto, si la influencia de Shakespeare en Keats no es literatura comparada, la influencia de Shakespeare en Goethe lo es.

Ahora bien, desde el punto de vista metodológico, cada una de estas áreas de estudio requiere de una o varias metodologías diferentes. Aún hoy en día el estudio de influencias continúa recurriendo a los métodos de las ciencias sociales en la acumulación de datos “objetivos” que permitan establecer una influencia de A en la obra de B. Una vez establecidos estos “hechos concretos” (“*rappports de fait*”), se procede a un análisis textual, utilizando el método comparativo para determinar los grados de presencia del texto “influyente” en el texto

“influido”. De la misma manera, el estudio de la recepción de textos extranjeros en una comunidad lingüística dada es tanto histórico como sociológico. Al mismo tiempo, la recepción de un texto se halla íntimamente ligada a su traducción y su estudio y, por lo tanto, a la teoría y práctica de la traducción. Otros aspectos de la recepción tienen que ver con teorías filosóficas y/o lingüísticas de los procesos de lectura. En cuanto al estudio de escuelas y movimientos, se observa, igualmente, una heterogeneidad metodológica: el problema de periodización es, en parte, un problema de historiografía pero también de teoría literaria; mientras que el estudio de escuelas y movimientos requiere, simultáneamente, de la metodología de las ciencias sociales y del análisis textual que culmina con el agrupamiento y clasificación de los rasgos distintivos, tanto formales como temáticos, de un llamado movimiento. Finalmente, el estudio de las formas y los géneros literarios es un problema tanto de historia como de teoría literaria; en tanto que el estudio de la tematología se mueve entre la historia de las ideas —lo que los alemanes llaman *Geistesgeschichte*— y la poética o la retórica.

El estudio de las relaciones entre la literatura y otras artes, y entre la literatura y otras disciplinas, es uno de los grandes motivos de disensión entre los comparatistas, ya que en estos campos los problemas metodológicos son especialmente graves, a tal grado que se podría poner en tela de juicio la validez misma de esas interrelaciones. Por lo que toca a las relaciones entre las diferentes artes, es posible y útil establecerlas con objeto de que las unas iluminen a las otras. En este caso el requisito del estudio interrelacionado de dos *literaturas* desaparece, quedando en su lugar sólo la relación entre dos artes. El método comparativo es fundamental, ya que es el *principio organizador* de ambas lo que constituye el común denominador, la base de una comparación mutuamente iluminadora. Según Weisstein¹ el surrealismo ilustra cabalmente que la teoría y la práctica características de un arte bien pueden transplantarse con éxito a otro, especialmente en el caso de movimientos artísticos íntimamente relacionados como lo es el surrealismo. Por otra parte, un gran número de textos literarios invitan abiertamente a establecer estas relaciones creadoras: varios poemas de Julián del Casal, por ejemplo, son deliberadas transposiciones poéticas de cuadros de Gustave Moreau; Thomas Mann ha insistido en la composición fundamentalmente musical de sus novelas; el solo

¹ Ulrich WEISSTEIN, *Comparative Literature and Literary Theory*, p. 160.

título *Four Quartets* de Eliot es una invitación a confrontar la estructura de estos textos poéticos no sólo con la estructura *del* cuarteto como forma musical, sino con la de los últimos cuartetos de Beethoven (se cumpla o no esta expectativa, es otra historia), y es sorprendente constatar hasta qué punto el episodio “Sirenas” en el *Ulises* de Joyce tiene efectivamente una estructura similar a la de la fuga por canon.

Si el estudio comparativo de la literatura y de otras artes ha sido fructífero gracias a principios estructurales compartidos, el estudio interrelacionado de la literatura y otras disciplinas es mucho más problemático, por no ser fácil decidir cuál sería el principio organizador que pudiera fungir como común denominador. Porque una cosa es la importancia de conceptos filosóficos específicos en la poética y en la práctica de un autor, y otra muy diferente la comparación de la literatura como arte con la filosofía como disciplina. Si bien es cierto que el concepto kantiano de imaginación creadora —por dar un ejemplo— es decisivo en la teoría y en la práctica poética de Coleridge, la relación no se da sin embargo entre la práctica del filósofo y la del poeta, sino que se define en términos de una *influencia* conceptual en la producción tanto poética como especulativa de Coleridge.

Con objeto de irme acercando al aspecto didáctico de todas estas consideraciones, examinaré con más detalle *dos* aspectos de la literatura comparada: el problemático concepto de “influencias” y el no menos espinoso territorio de la “tematología”. En el pasado el estudio de influencias se consideraba sinónimo casi de un aspecto de la recepción de la obra que los franceses llamaban “fortuna”. Estudio de corte netamente positivista, se reducía a la recopilación de “hechos objetivos” (*rappports de fait*), tales como anotaciones al margen del texto extranjero, traducciones, noticias y reseñas periodísticas, críticas, anécdotas, etcétera. Brunetière llegó incluso al extremo de considerar valiosas, en términos de una hipotética “literatura Europea”, sólo aquellas obras que más fortuna habían tenido en el extranjero. Aún pervive, en reductos conservadores, este tipo de estudio, a veces bajo la rúbrica de influencias, a veces bajo el nombre más general de recepción. Pero, como bien apunta Claudio Guillén,² el peligro de estos estudios, y por ende de esos estudiosos, es que tienden a convertirse en “ratificadores del éxito, del colonialismo y del poder internacional —en historiadores políticos, a pesar de ellos mismos”. En años recientes el estudio de influencias se ha refinado considera-

² Claudio GUILLÉN, *Literature as System. Essays toward the Theory of Literary History*, p. 40.

blemente. Anna Balakian³ ha insistido en la *indirección* como un aspecto esencial en el estudio de influencias: la verdadera influencia, según ella, opera en proporción inversa a la imitación directa del texto extranjero. A título de ilustración, Madame de Staël quiso, *deliberadamente*, ser la mediadora entre la cultura alemana y la francesa, pero mucho más profunda e indirecta fue esa influencia alemana a través de Poe, a su vez influido indirectamente a través de Coleridge. Hay también, según Balakian, “influencias falsas”, fenómeno interesante provocado por la influencia decisiva de una traducción distorsionada —“traición creadora”, como la ha llamado Escarpit. No obstante, la obra de los escritores “falsamente” influidos, quienes sólo conocen al autor extranjero por dicha traducción, puede constituir una nueva dimensión en la significación de la obra extranjera. Es este el caso de la traducción que hiciera Gide de Blake convirtiéndolo en un poeta francés moderno, más afín a un Rimbaud o a un Mallarmé que al Blake que conocen los ingleses, poeta del siglo XVIII, precursor del romanticismo. De igual manera, el Poe que vieron Baudelaire, Mallarmé y otros poetas franceses nada tiene que ver con el Poe que en esa época conocían y menospreciaban los anglosajones.

A pesar de todos estos refinamientos conceptuales, sigue sin resolverse el problema central de los estudios de influencias. La pregunta que se hacía Guillén en los sesentas⁴ sigue sin respuesta: “Cuando hablamos de una influencia ¿se trata de un juicio psicológico o literario?” Yo añadiría un término más a esta alternativa: se trata de un juicio psicológico, literario, o *estadístico* (puesto que la influencia se determina a partir de una *compilación de datos*, de hechos objetivos que, supuestamente, “prueban” la influencia). Desafortunadamente, el componente psicológico aparece en casi todas las definiciones de influencias que han hecho los teóricos de la literatura comparada. Weisstein,⁵ por ejemplo, la define como “una forma consciente o inconsciente de apropiación”; según él, la influencia es una imitación inconsciente, la imitación una influencia dirigida. Como podrá observarse, el problema yace en la verificación del componente psicológico. Una posible solución, propuesta por el mismo Guillén,⁶ sería

³ Anna BALAKIAN, “Influence and Literary Fortune: The Equivocal Junction of Two Methods”.

⁴ C. GUILLÉN, *op. cit.*, p. 27.

⁵ U. WEISSTEIN, *op. cit.*, p. 31.

⁶ C. GUILLÉN, *op. cit.*, p. 53.

la de explorar los modos de articulación entre las influencias y el área más general de las convenciones literarias. Las convenciones y las tradiciones constituyen campos o sistemas significantes que trascienden no sólo el inconmensurable factor psicológico, sino el aislamiento mismo que resulta del estudio de influencias específicas en la obra de un autor individual. Por otra parte, la dimensión temporal de una *influencia generalizada* la convierte en una convención. Vista desde esta perspectiva, la conexión “genética” entre la obra de dos autores pasa a segundo plano. Si por ejemplo estudiáramos dos textos —el episodio “Cíclopes” del *Ulises* de Joyce y “Los funerales de la Mamá Grande” de García Márquez— en términos de una influencia del primero sobre el segundo, el resultado sería simplemente una interrelación, más o menos fundamentada en un análisis textual o en “hechos objetivos”, de dos textos aislados. Y es que el enfoque puramente individualista y transitivo del tradicional estudio de influencias oculta un fenómeno más interesante: el de la correlación entre las formas literarias, las convenciones y sus constantes transformaciones. Así, en los dos textos invocados a título de ilustración, un estudio que partiera del catálogo y la hipérbole como principios organizadores —dejando de lado a los individuos Joyce y García Márquez— los enriquecería considerablemente al reintegrarlos a una vasta tradición descriptiva, tan antigua como los catálogos homéricos en la *Iliada*. Aunque desde la perspectiva de los estudios de influencias pudiera argüirse que detrás del mismo Joyce está el Flaubert de *Bouvard et Pécuchet*, y que tras este último está Rabelais, la serie transitiva, e interminable, de influencias focalizaría sólo individuos, lo cual no permitiría apreciar cabalmente la *tensión creadora* entre el individuo y la convención.

La propuesta de Guillén, sin embargo, no soluciona el problema del aislamiento inherente al estudio de influencias, ya que nunca describe los *modos* de articulación entre las influencias y el área más general de la convención. Por otra parte, todas las definiciones de influencias dejan fuera, deliberadamente, el problema de la imitación, la parodia o el *pastiche*. Pero el exilio no es suficiente para negar su existencia; porque si estas formas de producción textual —especialmente la imitación— no pueden considerarse como influencias,⁷ entonces ¿cómo clasificarlas? Weisstein, lo hemos visto, sí toma en cuenta la imitación y la llama “influencia dirigida”; no obstante,

⁷ Cf. A. BALAKIAN, *op. cit.*

queda contenida en una definición de influencias que es esencialmente psicologista (consciente *versus* inconsciente). O, vista desde la perspectiva de la tematología, ¿hasta qué punto la imitación es un factor importante en la formación de un "tema"? ¿cuántos Don Juanes son mera imitación de algún otro Don Juan? Ni lo transforman ni lo reformulan, es cierto, pero estas imitaciones han contribuido a la cristalización del tema. ¿Sería entonces la tematología la que pudiera encargarse de la imitación como fenómeno textual? Hasta la fecha, los teóricos de la literatura comparada no se han ocupado de estos problemas.

Por todas las consideraciones anteriores, podríamos afirmar que sin una teoría general del funcionamiento textual, imitaciones, influencias, convenciones, formas literarias, etcétera, se mantienen en el aislamiento propiciado por enfoques que aún proclaman su filiación positivista; sin esa teoría general, los modos de articulación entre estas diversas áreas simplemente revierten a las conexiones genéticas que caracterizan a los estudios tradicionales de influencias. Desde la perspectiva de la semiótica contemporánea, una teoría de la intertextualidad⁸ no sólo enriquecería sino integraría estos estudios, de modo que tanto las influencias como las convenciones, las formas y los géneros literarios fueran susceptibles de análisis textuales que puedan dar cuenta de todo tipo de relaciones transtextuales. El estudio de las relaciones hipertextuales,⁹ por ejemplo, examina un fenómeno textual que participa simultáneamente de la imitación, la influencia, la convención, las formas literarias y los temas como organización textual. Así, estudiar el *Doctor Fausto* de Thomas Mann sólo como un fenómeno de doble influencia —la de Goethe y la de Marlowe—, o sólo desde la perspectiva de la tematología, como la presencia y transformación del tema a partir de la Edad Media, con un fuerte desplazamiento de carga temática, revertiría finalmente en la atomización del texto; mientras que un estudio de las relaciones tanto hipertextuales como architextuales (o genéricas)¹⁰ podría revelar dimensiones de sentido mucho más complejas, que engloben y trasciendan tanto la perspectiva temática como la de las influencias.

En realidad, podríamos afirmar que es la concepción tradicional de la literatura comparada, dividida en áreas de estudio que parecie-

⁸ Cf. JULIA KRISTEVA, *Le texte du roman*; MICHAEL RIFFATERRE, *La production du texte*; GÉRARD GENETTE, *Introduction à l'architexte y Palimpsestes. La littérature au second degré*.

⁹ Cf. G. GENETTE, *Palimpsestes...*

¹⁰ Cf. G. GENETTE, *Introduction...*

ran ser independientes las unas de las otras, lo que ha propiciado el aislamiento; aislamiento que se hace aún más evidente cuando un estudio comparatista desde la perspectiva de la intertextualidad —como lo hemos sugerido— integra en un todo temas, motivos, influencias, convenciones y formas literarias. Definamos, no obstante, el campo tradicional de la *tematología*. El término alemán, *Stoffgeschichte*, describe más adecuadamente la razón de ser de este campo: la historia de lo que constituye la materia prima de la literatura. La tematología estudia entonces esa dimensión más abstracta de la literatura que son los materiales de que está hecha, y sus transformaciones y actualizaciones en textos concretos. Viejo es ya el debate sobre la pertinencia o impertinencia de dichos estudios. Desde Croce se ha argüido que el estudio de temas es extraliterario y, por tanto, *no* literario. Hoy en día, sin embargo, cuando aquella división tajante entre lo “intrínseco” y lo “extrínseco”¹¹ de los estudios literarios ya no nos parecen tan nítida o justa, consideramos que la elección del tema, como bien lo ha observado Harry Levin,¹² es en sí una decisión estética que afecta, de manera importante, la significación del texto.

Ahora bien, el concepto de “tema” en este campo de la literatura comparada es considerablemente distinto de la idea generalizada: “asunto o materia de un discurso”. Esta dimensión abstracta del concepto se contrapone a las diversas definiciones que se han dado dentro del campo de la tematología y que podrían reformularse de la siguiente manera: *un tema se define como la recurrencia intertextual de una secuencia de situaciones, más o menos fija, resumida en un actor que encarna y representa el tema*.¹³ De ahí que tradicionalmente se haya hablado del tema de Don Juan, del tema de Fausto, del de Prometeo, etcétera.

Desde la perspectiva de una teoría semiótica del lenguaje, la dimensión abstracta del concepto y la dimensión concreta, representada por el personaje, no son tan incompatibles como lo parecerían a primera vista. Porque si bien es cierto que tema y figura aparecen en oposición como los componentes abstracto y figurativo del discurso, también

¹¹ Cf. Rene WELLEK y Austin WARREN, *Theory of Literature*.

¹² Harry LEVIN, “Thematics and Criticism”.

¹³ Ver otras definiciones en G. GUILLÉN, *op. cit.*, p. 32 y ss.; H. LEVIN, *op. cit.*, p. 144 y ss.; U. WEISSTEIN, *op. cit.*, p. 124 y ss.; E. FRENZEL, *Stoff- und Motivgeschichte*, p. 26 y ss.; F. JOST, *Introduction to Comparative Literature*, p. 175 y ss.

es cierto que, como lo define Greimas,¹⁴ “desde el punto de vista del análisis, el tema puede reconocerse bajo la forma de un *recorrido temático* que es un despliegue sintagmático de investimentos [o atributos] temáticos parciales *que conciernen a los diversos actantes y circunstancias de ese recorrido*” (“*thème*”).¹⁵ Por tanto, “el recorrido temático ‘pescar’, por ejemplo, puede condensarse o resumirse en el papel de ‘pescador’” (“*thématique*”). De ahí que, si un personaje se construye a partir de sus acciones, orientadas por el conjunto de papeles temáticos y actanciales que le son atribuidos, al cristalizar en una secuencia, esas acciones constituyen un esquema pretextual recurrente en las diversas actualizaciones textuales y transforman al personaje en el equivalente o representante del tema (en sí una idea más o menos abstracta). No obstante, la cristalización de la secuencia no implica, necesariamente, una significación fija en todas las actualizaciones del esquema pretextual; por el contrario, el esquema se presenta como un molde semántica e ideológicamente vacío, susceptible de expresar los más diversos contenidos —constituye, literalmente, un *pre-texto* ideológico. Cuando existen estas variaciones de significado se habla de un *desplazamiento de la carga temática*.¹⁶ Así, por ejemplo, se observa un desplazamiento de carga temática, verbigracia de la condena a la salvación, en muchos de los Don Juanes románticos —el de Dumas o el de Zorrilla, entre otros.

Ahora bien, si un tema es una secuencia de situaciones resumidas en un personaje, los *motivos* se definen como unidades mínimas, pero autónomas y migratorias, de esa secuencia, “segmentos de la trama”,¹⁷ o “unidades figurativas transfrásticas, constituidas en bloques fijos: especies de invariantes susceptibles de emigrar a los diferentes relatos pertenecientes a un universo cultural dado, o incluso más allá de los límites de una esfera cultural, persistiendo a pesar de los cambios de contexto y de las significaciones funcionales secundarias que los entornos narrativos les puedan conferir”.¹⁸ Sin embargo, estas “unidades figurativas transfrásticas” no son necesariamente narrativas —tal y como la definición de Levin parecería sugerir: “segmentos

¹⁴ Véase “*Thématique*” y “*thème*” en GREIMAS, A.J., y J. COURTÉS, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*.

¹⁵ El último subrayado es mío.

¹⁶ Cf. H. LEVIN, *op. cit.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 144.

¹⁸ Véase “*Modif*” en G. GREIMAS, *op. cit.*

de la *trama*” —, sino que pueden ser igualmente descriptivas o retóricas, tal y como el mismo Levin lo ha sugerido.¹⁹ Este es el caso de los *topoi* y de los *loci communes*, cristalizados por la convención: el *locus amoenus* y el “universo como libro” de la Edad Media,²⁰ o el motivo de la “casa embrujada” de la novela gótica inglesa.

La calidad migratoria y la persistencia tanto de los temas como de los motivos han dado pie a enormes confusiones en el campo de la tematología, pues lo que para los alemanes es tema, para los americanos es motivo y viceversa.²¹ Así, nos encontramos con que los mismos *topoi* medievales estudiados por Curtius son designados ora como temas o incluso microtemas, ora como motivos. Para Elizabeth Frenzel,²² “la palabra ‘motivo’ designa una unidad temática (*stofflich*) menor, que no abarca una trama o historia completa; es un elemento constitutivo de contenido y situación”. Es importante subrayar la dependencia del tema con respecto a los motivos, ya que la unidad misma del tema yace en un mínimo común denominador de todas sus actualizaciones textuales. A su vez, el mínimo común denominador del tema está determinado por la combinación de aquellos motivos que son absolutamente esenciales para mantener su identidad²³ —de ahí la mayor libertad y autonomía de los motivos. El de “la cita en la tumba” es esencial para la identidad del tema del Píramo y Tisbe, pero como unidad transfrástica fija mantiene la suficiente autonomía como para aparecer en otros contextos que ya nada tienen que ver con el tema, sin que por ello pierda su identidad como motivo. “La cita en la tumba” está presente en el *Romeo y Julieta* de Shakespeare, por ejemplo, sin que por ello pueda decirse que esta obra sea una de las actualizaciones del tema.

Como en el caso de las influencias, una teoría de la intertextualidad resulta sumamente útil en la descripción de temas y motivos, pero, además, un estudio semiótico de la narratividad misma puede describir con mayor precisión este fenómeno de temas y motivos como unidades narrativas o descriptivas fijas y autónomas, que constituyen

¹⁹ H. LEVIN, “Motif” y “Motif in Literature: The Faust Theme”, p. 241.

²⁰ Cf. E.R. CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media latina*, pp. 263-289 y 423-498.

²¹ Cf. F. JOST, *op. cit.*, p. 175 y ss., para una discusión extensa sobre este problema terminológico.

²² E. FRENZEL, *op. cit.*, p. 26.

²³ *Ibid.*, p. 25.

esquemas pretextuales actualizables en los más diversos contextos semánticos e ideológicos. Así, la tematología se presente como un fenómeno textual y pretextual que va de la mano de la historia de las ideas, al servir como molde de expresión del pensamiento de una época.

Ahora bien, ¿cuál es el valor didáctico de todas estas consideraciones? Lo anterior es sólo un panorama teórico, muy general, de lo que es la literatura comparada y de los múltiples problemas teórico-metodológicos a los que se enfrenta el comparatista. Obviamente, desde el punto de vista de una didáctica de la literatura, nada de todo esto tiene lugar en una clase de literatura en el nivel de licenciatura —a menos, claro está, que se tratara de un *seminario* sobre literatura comparada. El enfoque comparatista puede ser valioso en la enseñanza de una literatura nacional sólo a condición de que el *maestro* esté preparado en este campo, tanto en la teoría y metodología como en el conocimiento de otras literaturas, además de la que está enseñando. Es a él a quien van dirigidas todas las reflexiones anteriores, ya que para poder utilizar la literatura comparada con éxito, el maestro debe conocer todos estos problemas teórico-metodológicos, de modo tal que ese conocimiento le permita buscar las formas idóneas de presentar los textos literarios de una literatura nacional desde una perspectiva comparativista.

Para el estudiante, el valor de esta dimensión es incalculable, ya que le permite ampliar su sistema de referencias literarias, y lo hace reflexionar sobre el fenómeno literario, al confrontar fenómenos semejantes y diversos en otras literaturas que lo lleven a plantearse la posibilidad de estructuras comunes, de variantes ideológicas y formales, etcétera; al mismo tiempo, se afina su capacidad de análisis textual, gracias a las transformaciones intertextuales que se observan en textos pertenecientes a diferentes literaturas y que sólo un enfoque comparatista puede estudiar. Esta nueva y más amplia dimensión de la literatura evitaría el provincialismo y el etnocentrismo tan típicos de muchos estudiantes —y aun de muchos maestros— de una literatura nacional; pues todavía hay quien afirma que la novela tuvo sus orígenes en Inglaterra; entre los estudiantes se dan todavía las apreciaciones más distorsionadas de la poesía modernista hispanoamericana por desconocer precisamente a todos aquellos poetas franceses que los modernistas estudiaron y apreciaron tanto. La excusa: ¡ellos no son estudiantes de letras francesas sino de hispánicas! El estudio comparativo de la literatura no sólo añade dimensiones de significado que iluminan al texto estudiado, sino que abre otras perspectivas, más ricas y complejas, a los estudios literarios.

Esta, precisamente, es una de las funciones principales de cualquier maestro: ser capaz de orientar al estudiante, de sugerir nuevos caminos por explorar. Concretamente, quisiera sugerir dos tipos de actividades con objeto de poder orientar al estudiante en el campo de la literatura comparada. Por una parte, el maestro podría ofrecer *información* sobre los rasgos esenciales del periodo, escuela o movimiento al que pertenece el texto estudiado, haciendo hincapié no sólo en las semejanzas sino en las diferencias que puedan observarse en textos equivalentes en otras literaturas. Sugerir lecturas y líneas posibles de investigación puede ser muy estimulante, aun cuando el estudiante no pudiera llevarlas a cabo en ese momento. Por otra parte, en el *análisis textual* detallado se puede descubrir la presencia del (de los) texto(s) extranjero(s) en el estudiado, y examinar los grados de transformación, y la función poética (narrativa, dramática o descriptiva) de esa relación intertextual.

Veamos en un ejemplo concreto algunas de las posibilidades que ofrece el enfoque comparatista. Para ello utilizaré un poema de W. B. Yeats, poeta irlandés del siglo XX que se estudia en “Historia Literaria II (inglesa)”, en el tercero o cuarto semestre de la Licenciatura en Letras Inglesas.

Coole Park and Ballylee, 1931

Under my window-ledge the waters race,
 Otters below and moor-hens on the top,
 Run for a mile undimmed in Heaven's face
 Then darkening through 'dark' Raftery's 'cellar' drop,
 Run underground, rise in a rocky place
 In Coole demesne, and there to finish up
 Spread to a lake and drop into a hole.
 What's water but the generated soul?

Upon the border of that lake's a wood
 Now all dry sticks under a wintry sun,
 And in a copse of beeches there I stood,
 For Nature's pulled her tragic buskin on
 And all the rant's a mirror of my mood:
 At sudden thunder of the mounting swan
 I turned about and looked where branches break
 The glittering reaches of the flooded lake.

Another emblem there! That stormy white
 But seems a concentration of the sky;
 And, like the soul, it sails into the sight
 And in the morning's gone, no man knows why;
 And is so lovely that it sets to right
 What knowledge or its lack had set awry,
 So arrogantly pure, a child might think
 It can be murdered with a spot of ink.

Sound of a stick upon the floor, a sound
 From somebody that toils from chair to chair;
 Beloved books that famous hands have bound,
 Old marble heads, old pictures everywhere;
 Great rooms where travelled men and children found
 Content or joy; a last inheritor
 Where none has reigned that lacked the name and fame
 Or out of folly into folly came.

A spot wheron the founders lived and died
 Seemed once more dear than life; ancestral trees,
 Or gardens rich in memory glorified
 Marriages, alliances and families,
 And every bride's ambition satisfied.
 Where fashion or mere fantasy decrees
 We shift about —all that great glory spent—
 Like some poor Arab tribesman and his tent.

We were the last romantics —chose for theme
 Traditional sanctity and loveliness;
 Whatever's written in what poets name
 The book of the people; whatever most can bless
 The mind of man or elevate a rhyme;
 But all is changed, that high horse riderless,
 Though mounted in that saddle Homer rode
 Where the swan drifts upon a darkening flood.

Este poema es en especial interesante porque aquí el fenómeno de la intertextualidad puede observarse desde varias perspectivas:

a) la complejidad en la significación de este texto depende, en buena medida, de la actualización, en la mente del lector,

de muchos otros textos presentes virtualmente en éste, especialmente otros de los poemas del mismo Yeats, como “The Wild Swans at Coole”, y dos poemas franceses, “Le Cygne” de Baudelaire y “Le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui...” de Mallarmé;

b) la propia biografía del poeta se convierte en un “texto” —metafórica y literalmente (ver sus *Autobiographies*)— al que de manera sintética y sistemática el poeta hace referencia como lugar de significación concentrada;

c) finalmente, los mitos y leyendas de Irlanda constituyen, asimismo, un *corpus*, tanto oral como escrito, cuya presencia no puede ser ignorada en éste como en tantos otros poemas de Yeats.

Sería imposible pretender que el alumno conociera todos estos textos virtuales que confieren su apretada significación a un solo poema; es aquí donde la labor orientadora e informadora del maestro es indispensable, pues a él toca actualizar todos estos textos con objeto de orientar la descodificación de este tipo de poesía, que la mayoría de los lectores juzga hermética o de difícil comprensión. El análisis textual sólo podrá rendir los frutos deseados una vez cumplida esta etapa de información a nivel tanto de la biografía del poeta —en este caso indispensable—, como de las tradiciones y mitos de la comunidad a la que pertenece.

Examinemos ahora algunos de los intertextos más interesantes que la lectura de este poema puede generar. La primera estrofa describe un paisaje con explícitas referencias extratextuales: Coole Park y Ballylee son lugares geográficos “reales”, localizables en un mapa de Irlanda; son también lugares biográficos preñados de significaciones simbólicas complejas que el poeta ha ido bordando a lo largo de los años. Pero lo que en un primer momento parecería pura evocación descriptiva de un paraje “real” se transforma, gracias al último verso “What’s water but the generated soul?”, en una descripción “espiritual”; o dicho de otro modo, una isotopía “cosmológica” —orientada hacia el valor topográfico de la descripción— organiza y da sentido a las primeras siete líneas; el último verso, ajeno a esta isotopía, subvierte esa primera significación, dejándola en un segundo plano para reorganizar su lectura a partir de la isotopía “noológica”, cuya dimensión es puramente cognitiva. El “alma”, entidad abstracta, se ve de este modo investida con los valores concretos de una topografía específica, al tiempo que esta última se transforma en alegoría, por

la presión abstracta, o no figurativa, de la isotopía noológica. En la segunda estrofa, el yo del poeta se propone a sí mismo como punto de convergencia de ambas isotopías, como mediador y encarnador de "alma" y "paisaje" —"And all the rant's a mirror of my mood: / At sudden thunder of the mounting swan". Aparece ahora un nuevo objeto de descripción: el cisne.

Los cisnes atraviesan constantemente la poesía de Yeats y están siempre insertos en un habitat "natural", cuyo valor biográfico-referencial es incontestable. La "ilusión referencial" de estos cisnes descritos es tan fuerte que sería fácil leerlos sólo como los integrantes "naturales" de la propiedad rural de Lady Gregory. Pero los cisnes están incluso cristalizados en un libro de poesía: *The Wild Swans at Coole*. Porque Yeats, en su constante afán poético, apila capa sobre capa de nuevos significados que ya nada tienen que ver con el paisaje; aquí mismo los llama, atrevidamente, un "emblema". En la tercera estrofa, el poeta repite el mismo procedimiento de la primera: los cisnes son transformados, de objetos descriptivos más o menos pintorescos, con un valor más o menos referencial, en equivalentes espirituales —Cisne-alma. Pero por el sistema de equivalencias que ha ido configurando el poema, se establece la ecuación: cisne=alma=poeta, y por tanto cisne=poeta. Así el vuelo del cisne se convierte en vehículo de expresión del tema del exilio que sufre el poeta —"We were the last romantics"—, del poeta a la deriva en tiempos aciagos —"Where the swan drifts upon a darkening flood"—, exiliado del paraíso espacio-temporal representado por una aristocracia forjada verso a verso —"A spot whereon the founders lived and died/ Seemed once more dear than life". Por otra parte, al actualizar "the book of the people" presente en este poema, se refuerza la connotación de "exilio", ya que los cisnes en vuelo están descritos con los mismos elementos y la misma focalización en la migración que los *gansos salvajes* ("wild geese"), símbolo tradicional de los irlandeses desterrados —imagen que ha obsesionado a los irlandeses desde tiempo inmemorial.

A partir de este tema del exilio del poeta, y del motivo del cisne como lugar privilegiado de polisemia, se pueden confrontar los dos poemas, el de Yeats y el de Baudelaire: en ambos se aprecia la identificación del cisne con el poeta y el exilio sufrido. Un análisis textual comparativo, con base en estos elementos comunes, hace aparecer las afinidades, es cierto, pero también subraya, con mayor claridad, la especificidad de cada poeta a partir de las diferencias notables: aunque en ambos poemas el tema es el exilio y se deplora el cambio, la carga temática en Baudelaire está en la *diferencia* del

poeta con respecto al medio ambiente en el que le ha tocado vivir,²⁴ mientras que en Yeats la carga temática está en un paraíso espacio-temporal perdido pero *compartido* —“We were the last romantics —chose for theme/ Traditional sanctity and loveliness”. La discrepancia en la carga temática se refleja también en el enfoque descriptivo: en Yeats la descripción de un espacio natural más o menos permanente se abre sobre el espacio civilizador de una aristocracia perdida, espacio que se concreta en la recreación poética de la casa de Lady Gregory, articulándose así las significaciones biográficas y simbólica del poema; en Baudelaire la yuxtaposición de los dos espacios urbanos —pasado y presente—, enfatizada por la división misma del poema en dos partes, pone de manifiesto el exilio del cisne-poeta tanto en una como en otra, tan diferente entonces como ahora. En “Coole Park...” el poeta es *uno* con el espacio perdido, el exilio tiene su origen en la pérdida —“We shift about —all that great glory spent— / Like some poor Arab tribesmen and his tent”; en “Le Cygne” el exilio está en la diferencia intrínseca del poeta-cisne con respecto a su entorno, sin importar el tiempo, fuera de lugar entonces como ahora —“Paris change! mais rien dans ma mélancolie / N’a bougé!”

Un último intertexto —de los pocos que ahí hemos señalado— se localiza en una de las zonas más herméticas del poema: en la tercera estrofa, los cisnes en vuelo —“That stormy white”— son calificados como “So arrogantly pure, a child might think / It can be murdered with a spot of ink.” Una transformación poética más: en su trayecto migratorio los cisnes han sido identificados con las vicisitudes del alma, ahora se transforman en escritura, en signo susceptible de anulación por medio de la tinta. Si el lector no percibe aquí la presencia de Mallarmé, y muy especialmente de “Le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui...”, estos versos de Yeats permanecen entronizados en su perfecto hermetismo. Pero con la compleja significación del poema de Mallarmé en mente, nos percatamos que Yeats hace explícita, más aún, *borda nuevas significaciones*, sobre la equivalencia fonético-semántica de *cygne-signe*. A partir de esta feliz homofonía en francés, Mallarmé ha construido todo un universo mítico donde cisne y escritura son idénticos, de tal manera que en el universo semántico de la escritura la página blanca se metaforiza con el blanco plumaje

²⁴ Cf. también el poema “L’Albatros”: “Je pense à mangrand cygne, avec ses gestes fous, / Comme les exilés, ridicule et sublime, / Et rongé d’un désir sans trêve!”.

del ave, y toda la actividad del cisne, sus intentos de vuelo, frustrado en Mallarmé, exitoso en Yeats aunque connotador de exilio, la agitación de las alas —“Tout son col secouera cette blanche agonie”,²⁵ toda esta actividad es una metáfora de la actividad creadora del poeta. La pureza, que en Yeats connota siempre un orgullo aristocrático²⁶ añade, simultáneamente, al hacer la alusión al poema francés, la connotación típicamente mallarmeana de la virginidad y la blancura como el reto de la página blanca, el “estado de vacío”, por así decirlo de la creación poética —“Rien, cette écume, vierge vers”.

Este breve análisis comparativo, tan atropellado y superficial, no hace justicia, desde luego, a la belleza y complejidad de estos poemas, ni siquiera a la intrincadísima red de relaciones intertextuales significantes (en el poema de Mallarmé, por ejemplo, hay también alusiones claras al de Baudelaire, y a su vez, en el de Baudelaire no está del todo ausente el cisne wagneriano, etcétera). Lo que he querido, más que nada, es señalar la importancia que tiene el enfoque comparatista incluso en la *comprensión* de un poema dado. Y es que, como he venido insistiendo, si la comprensión cabal de un texto yace en la actualización del sentido global de los textos que lo atraviesan, éstos obviamente no se circunscriben a la tradición literaria constituida sólo por la comunidad lingüística a que pertenece el poeta. Por otra parte, el enfoque comparatista —el de temas y motivos, en este caso, reformulado desde la perspectiva de la intertextualidad— no es sólo útil en la comprensión de ciertos textos, sino que también permite apreciar fenómenos literarios que trascienden las fronteras de la literatura nacional que se estudie. Así, por ejemplo, además de dar a conocer estos poemas franceses específicos a los estudiantes de letras inglesas, el maestro puede sugerir líneas de investigación alrededor de este motivo del cisne, desde Wagner hasta los posmodernistas hispanoamericanos (“Tuércele el cuello al cisne”), caminos que pueden llevar al estudiante, no sólo a análisis textuales más profundos, reveladores de las transformaciones semántico-ideológicas, y aun formales, de este motivo, sino a calar más hondo en el pensamiento y en la sensibilidad de toda una época que eligió, como un medio de expresión entre otros, al cisne.

²⁵ Cf. “At sudden thunder of the mounting swan”, “That stormy white”.

²⁶ Cf. “Arrogantly pure”.

REFERENCIAS

- BALAKIAN, Anna, "Influence and Literary Fortune: The Equivocal Junction of Two Methods", *Yearbook of Comparative and General Literature*, vol. XI, 1962.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*. México, Fondo de Cultura Económica, 1984, 2 vols.
- FRENZEL, Elizabeth, *Stoff-und Motivesgeschichte*. Berlin, Schmidt, 1966.
- GENETTE, Gérard, *Introduction à l'architexte*. Paris, Seuil, 1979.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Seuil, 1982.
- GREIMAS, A.J. y J. COURTÉS, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris, Hachette, 1979.
- GUILLÉN, Claudio, *Literature as System. Essays toward the Theory of Literary History*. Princeton, Princeton University Press, 1971.
- JOST François, *Introduction to Comparative Literature*. New York, Pegasus, The Bobbs-Merrill Company, 1974.
- KRISTEVA, Julia, *Le texte du roman*. The Hague, Mouton, 1970. (Barcelona, Lumen, 1974.)
- LEVIN, Harry, "Thematics and Criticism", en Peter DEMETZ *et al.*, eds., *The Disciplines of Criticism*. New Haven & London, Yale University Press, 1968.
- LEVIN Harry, "Motif" en P.P. WIENER, ed., *Dictionary of the History of Ideas*, vol. III.
- LEVIN Harry, "Motif in Literature: The Faust Theme", en P. P. WIENER, ed. *Dictionary of History of Ideas*, vol. III.
- RIFATERRE, Michael, *La production du texte*. Paris, Seuil, 1979.
- WEISSTEIN, Ulrich, *Comparative Literature and Literary Theory*, trans. William RIGGAN with author. Bloomington & London, Indiana University Press, 1973.
- WELLEK, René y Austin WARREN, *Theory of Literature*. New York, Harcourt, Brace and Company, 1949.

La huella de Laforgue en el primer Eliot. ¿Un caso de práctica intertextual?

Jorge ALCÁZAR
Universidad Nacional Autónoma de México

A fines de 1908, siendo aún estudiante universitario, el joven T. S. Eliot descubrió un ejemplar de *The Symbolist Movement in Literature* en la pequeña biblioteca del Harvard Union.¹ La lectura del breve libro de Arthur Symons le abriría nuevas posibilidades de expresión poética y en 1920 lo recordaría como una revelación: “an introduction to wholly new feelings”.² De los artículos reunidos en ese volumen, le llamó en especial la atención el dedicado a Jules Laforgue (1860-1887), de tal suerte que:

I went to a foreign bookshop somewhere in Boston (I've forgotten the name and I don't know whether it still exists) which specialized in French and German and other foreign books and found Laforgue, and other poets. I can't imagine why that bookshop should have had a few poets like Laforgue in stock.³

Hacia el final de su vida, diría de Laforgue que es el escritor “al que debo más que a ningún otro poeta en cualquier idioma”.⁴ Siendo más explícito, en otra ocasión apuntaría que Laforgue le enseñó a expresarse: “me enseñó las posibilidades poéticas de mi propia manera de hablar”.⁵ En este mismo escrito, Eliot detalla la naturaleza

¹ Entrevista con Donald Hall de *Paris Review*, en Kay DICK, comp., *Writers at Work*. Harmondsworth, Penguin, 1972, pp. 115-116.

² “The Perfect Critic” [1920], en Frank KERMODE, comp., *Selected Prose of T.S. Eliot*. London, Faber, 1975, p. 52.

³ *Writers at Work*, p. 116.

⁴ “Crítico al crítico” [1961], en *Crítico al crítico y otros escritos*, trad. Manuel Rivas Carral. Madrid, Alianza Editorial, 1967, p. 24.

de la deuda contraída con algunos de los poetas franceses del siglo XIX:

Creo que de Baudelaire aprendí por vez primera un precedente de las posibilidades poéticas —jamás aprovechadas por ninguno de los poetas que escribían en mi idioma— de los aspectos más sórdidos de la metrópoli moderna, de la posibilidad de fusión entre lo sórdidamente real y lo fantasmagórico, la posibilidad de yuxtaponer lo vulgar y lo fantástico. De él, y también de Laforgue, aprendí que el género de materiales de que disponía yo, el género de experiencia con que contaba un adolescente en una ciudad industrial de Norteamérica, podían ser tema de poesía; y que el hontanar de la nueva poesía podía encontrarse en lo que hasta entonces se había considerado como imposible, estéril e irremediamente antipoético.⁶

En el estudio biográfico más documentado con que contamos, Lyndall Gordon muestra que hay un cambio sustancial en la poesía posterior a la lectura de Laforgue, es decir en los poemas producidos a partir del otoño de 1909. Hasta ese momento la vida de Eliot se había caracterizado por cierto aislamiento, y a esto contribuyeron —según señala Gordon— varios factores: el trasfondo familiar puritano, el gélido ambiente social de Cambridge, Massachusetts, su propia timidez, una actitud de desconfianza hacia las mujeres, y una suerte de atracción por observar las partes sórdidas y desagradables de Boston, que culminó en una experiencia casi mística, en la que experimentó una fugaz sensación de lo intemporal cuando las ruidosas calles de la ciudad parecieron encogerse por un momento.⁷

Para una personalidad tímida como la de Eliot, con su raquílica dosis de vivencias, la actitud teatral, irónica y ambivalente que encontró en los versos de Laforgue seguramente le ofreció amplias posibilidades para enmascarar sus propios sentimientos. Como apunta Gordon:

From Laforgue, Eliot learnt to broadcast secrets, to confess through the defeatist persona his own despair and, at the same time, to shield himself by playing voices against one another —the wry voice of

⁶ *Ibid.*, p. 167.

⁷ Lyndall GORDON, *Eliot's Early Years*. Oxford, O. U. P., 1978, pp. 15-36.

the sufferer, the scathing or flippant voice of a commentator, the banal voice of a woman.⁸

Tal vez ahora la teoría impersonal de la poesía —propuesta en esa suerte de metatexto vanguardista, “Tradition and the Individual Talent” (1919)— cobre una dimensión personal y autobiográfica. Según decía Eliot en este ensayo: “The progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality”. Y añadía más adelante: “Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality. But, of course, only those who have personality and emotions know what it means to want to escape from these things”.⁹ Pero dejemos a un lado la especulación sobre la vida y las cosas del poeta para pasar al terreno —más redituable y menos inasible— de los hechos literarios.

La influencia de Laforgue no pasó inadvertida para los coetáneos de Eliot. Ezra Pound —su amigo y colaborador—, al reseñar su primer poemario, *Prufrock and Other Observations* (1917), traería a colación el nombre del autor francés en un par de ocasiones. Encontraba semejanza entre la “forma regular” de “Conversation Galante” y la “modern neatness” de Laforgue.¹⁰ En efecto, como han indicado varios estudiosos, el poema de Eliot —con su tono mecánico y sus dos personajes-marioneta que se prodigan comentarios absurdos e incommunicativos— es una imitación de “Autre complainte de Lord Pierrot”. Es más, Eliot termina el poema con una transcripción directa del último verso: And —‘Are we then so serious?’ (“C’était donc sérieux?”) Eliot conocía el texto de Laforgue desde que leyó el ensayo de Symons, donde se le cita íntegramente.

Otro crítico que reparó en las raíces francesas de Eliot fue Edmund Wilson. En su libro todavía admirable, *Axel's Castle* (1931), Wilson planteaba que la poesía de Eliot descendía del simbolismo francés, mas no de la vertiente estetizante —rica en sutilezas y sugerencias— comandada por Mallarmé, sino de la línea irónico-conversacional inaugurada por Corbière y Laforgue, con su tono mixto y escurridizo que combina a la vez lo grandilocuente con lo coloquial, lo intenso

⁷ Lyndall GORDON, *Eliot's Early Years*. Oxford, O. U. P., 1978, pp. 15-36.

⁸ *Ibid.*, p. 29.

⁹ *Selected Prose*, pp. 40, 43.

¹⁰ “T. S. Eliot” [1917], en T. S. ELIOT, comp., *Literary Essays of Ezra Pound*. New York, New Directions, 1954, p. 420.

con lo ingenuo.¹¹ Wilson cree que textos como “Prufrock” y “Portrait of a Lady” deben mucho a los poemas más extensos de Laforgue, y arguye que Eliot, en el final de “Prufrock”, trata de reproducir el esquema métrico irregular de una de las primeras versiones de “Légende”.¹²

Este es un punto interesante. A Laforgue, al igual que Gustave Kahn, se le conoce también como uno de los introductores del verso libre en lengua francesa. En la entrevista concedida al *Paris Review*, Eliot afirma que sus primeros ensayos con el verso libre estaban modelados en Laforgue:

My early *vers libre*, of course, was started under the endeavour to practise the same form as Laforgue. This meant merely rhyming lines of irregular length, with the rhymes coming in irregular places. It wasn't quite so *libre* as much as *vers*.¹³

No debemos olvidar que el grado de libertad que pretendía alcanzar Eliot era relativo. En un polémico artículo de 1917, presentaba al *vers libre* como una especie de mito formal moderno: “this preposterous fiction”, y veía la práctica de los poetas que lo explotaban como confusa y contradictoria.

Vers libre has not even the excuse of a polemic; it is a battle-cry of freedom, and there is no freedom in art. And as the so-called *vers libre* which is good is anything but ‘free’, it can better be defended under some other label. [...] If *vers libre* is a genuine verse-form it will have a positive definition. And I can define it only in negatives: (1) absence of pattern, (2) absence of rhyme, (3) absence of metre.¹⁴

Sin embargo, para él los elementos de recurrencia, rima y el uso de metro eran necesarios, dignos de aprovecharse y tal vez no descartables por completo; según apunta más adelante: “the ghost of some simple metre should lurk behind the arras in even the ‘freest’ verse”. Sus comentarios finales parecen distanciarse de toda moda pasajera que pretenda innovar por el sólo hecho de hacerlo.

¹¹ *Axel's Castle*. New York, Scribners, 1931, pp. 93-96.

¹² *Ibid.*, pp. 96-98.

¹³ *Writers at Work*, p. 120.

¹⁴ “Reflections on *Vers Libre*” [1917], en *Selected Prose*, p. 32.

And as for *vers libre*, we conclude that it is not defined by absence of pattern or absence of rhyme, for other verse is without these; that it is not defined by non-existence of metre, since even the *worst* verse can be scanned; and we conclude that the division between Conservative Verse and *vers libre* does not exist, for there is only good verse, bad verse, and chaos.¹⁵

Seguramente habría utilizado el último apelativo para designar la poesía de Whitman o Lawrence, quienes realmente se liberaron de cualquier restricción métrica.

El aprovechamiento intertextual de Laforgue abarca desde el préstamo y la reescritura de versos aislados, como en "Conversation Galante", hasta el sesgo estratégico que le da Eliot a la presentación de la conciencia o la voz del poema. Otros casos del primer tipo los encontramos en "La Figlia Che Piange", cuya línea "Simple and faithless as a smile and shake of the hand" está tomada de "Pétition": "Simple et sans foi comme un bonjour";¹⁶ y en "Rhapsody on a Windy Night" cuyos versos, "Regard the moon,/ La lune ne garde aucune rancune", parecen provenir de "Complainte de cette bonne lune":

Là, voyons, mam'sell' la Lune,
Ne gardons pas ainsi rancune;

En relación con este mismo poema, Michael Hamburger ha sugerido¹⁷ que el pasaje de "The Hollow Men"

Here we go round the prickly pear
Prickly pear prickly pear
Here we go round the prickly pear
At five o'clock in the morning.

con su tono de ronda infantil, tal vez esté inspirado en los últimos versos de la queja lunar laforguiana:

Sous l' plafond
Sans fond,
On y danse, on y danse
Sous l'plafond

¹⁵ *Ibid.*, p. 36.

¹⁶ Michael HAMBURGER, *The Truth of Poetry*. Harmondsworth, Penguin, 1972, p. 59.

¹⁷ *Ibid.*, p. 56.

Sans fond,
On y danse tous en rond.

Más que apropiarse de textos enteros, Eliot —en concordancia con una práctica vanguardista harto extendida— parece interesarse por detalles alusivos, estrategias de presentación, tono y atmósfera. En algunos casos pareciera que el poeta inglés ha dado con un elemento o una expresión nimia que él explota más ampliamente en sus propios poemas. Comparemos el inicio de dos textos.

Paris chahute au gaz. L'horloge comme un glas
Sonne une heure. Chantez! dansez! la vie est brève,
Tout est vain, —et, là-haut, voyez, la Lune rêve
Aussi froide qu'aux temps où l'Homme n'était pas.
(“Soir de carnaval”)

Twelve o'clock.
Along the reaches of the street
Held in lunar synthesis,
Whispering lunar incantations
Dissolve the floors of memory
(“Rhapsody on a Windy Night”)

En ambos pasajes hay tres elementos comunes: la indicación de la hora, el ambiente nocturno y la referencia lunar que sugiere una regresión temporal hacia un momento primigenio. En el poema de Laforgue, estos elementos no vuelven a aparecer; su desarrollo fluye en otra dirección: se transforma en una reflexión sobre la vanidad terrena (“où sont les cendres du Psalmiste?”) y pasa a ser una suerte de advertencia sobre nuestra inminente mortandad: “Et moi, combien de jours me reste-t-il à vivre?” En el texto de Eliot los tres elementos se tematizan. Al principio de casi todas las divisiones estróficas se indica la hora (“Half-past one” [...] “Four o'clock”). El poema es una exploración onírico-surrealista de los aspectos sórdidos del mundo nocturno. La luna cobra la vida propia de la prosopopeya y los versos se caracterizan por la extrañeza impactante de sus imágenes: “Midnight shakes the memory/As a madman shakes a dead geranium”. La luz citadina, mencionada tan someramente en el texto de Laforgue, también aparece en el de Eliot: “Every street lamp that I pass/Beats like a fatalistic drum”; pero, además de personificársele, cobra mayor importancia: sirve como una especie de guía oracular del itinerario que se nos presenta.

Half-past three,
 The lamp sputtered,
 The lamp muttered in the dark.
 The lamp hummed:
 'Regard the moon,
 La lune ne garde aucune rancune,
 She winks a feeble eye,
 She smiles into corners.
 She smooths the hair of the grass.
 The moon has lost her memory.
 A washed-out smallpox cracks her face,
 Her hand twists a paper rose,
 That smells of dust and eau de Cologne,
 She is alone
 With all the nocturnal smells
 Than cross and cross across her brain.

En varios poemas de Laforgue es común encontrar a un noctámbulo o a un insomne que no se identifica con su entorno urbano.

Sous le gas cru j'allais à l'heure où l'enfant dort.
 Des spectres maquillés traînaient leur jupon sale,
 Les cafés se vidaient, un bal, par intervalle,
 M'envoyait un poignant et sautillant accord.
 ("Stupeur")

Al igual que Eliot, Laforgue define la atmósfera de sus poemas por medio de detalles sinecdóticos, ya sean éstos sonoros ("un poignant et sautillant accord") o visuales ("jupon sale"). Vale la pena cotejar el segundo verso del texto citado con este trozo de "Rhapsody":

The street-lamp said, 'Regard that woman
 Who hesitates toward you in the light of the door
 Which opens on her like a grin.
 You see the border of ther dress
 Is torn and stained with sand,

En ambos casos, el estado de la vestimenta parece indicar simbólicamente la naturaleza espiritual de sus respectivos portadores.

Por lo que toca al aspecto sonoro, en los textos de Laforgue abundan las referencias musicales. A veces las utiliza para evocar el ambiente que rodea a un lugar:

Hier l'orchestre attaque
 Sa dernière polka,
 Hier, la dernière fanfare
 Sanglotait vers les gares
 ("Légende")

En otras las usa para vehicular el estado de ánimo que circunda lo descrito:

Les cors, les cors, les cors! ...
 S'en sont allés au vent du Nord.
 ("L'hiver qui vient")

Oh! les après-midi solitaires d'automne!
 Il neige à tout jamais. On tousse. On n'a personne.
 Un piano voisin joue un air monotone;
 Et, songeant au passé béni, triste, on tisonne.
 ("Les après-midi d'automne")

Todo esto recuerda un poco varias de las imágenes de "Portrait of a Lady": "the ariettes/Of cracked cornets"; "Capricious monotone"; "The voice returns like the insistent out-of-tune/Of a broken violin on an August afternoon". Sin embargo, de nuevo en Laforgue no encontramos la recurrencia isotópica que encadena los detalles y los hace formar parte de un entramado orgánico —como en el poema de Eliot— que dramatiza el apuro emotivo de la *persona* textual:

I keep my countenance,
 I remain self-possessed
 Except when a street-piano, mechanical and tired
 Reiterates some worn-out common song

En el artículo de Pound, al que tuvimos oportunidad de referirnos antes, encontramos este comentario sobre Eliot: "It would be possible to point out his method of conveying a whole situation and half a character by three words of a quoted phrase".¹⁸ En efecto, son famosos los paréntesis de "The Love Song of O. Alfred Prufrock" que incorporan otra voz diferente de la del protagonista que enuncia el poema:

¹⁸ *Literary Essays of Ezra Pound*, p. 419.

(They will say: 'But how his arms and legs are thin!')

Este rasgo tampoco está ausente en Laforgue. En "Légende", un poema citado antes, encontramos este tipo de comentario parentético, intercalado en una conversación imaginaria entre el yo poético y una mujer:

(Oh! comme elle est maigrie!
Que va-t-elle devenir?
Durcissez, durcissez,
Vous, caillots de souvenir!)

En el poema de Eliot, por medio del paréntesis se nos da otra faceta de Prufrock, como se le podría ver desde el exterior, observado desde otro ángulo; mientras que en el caso de Laforgue, la voz masculina nos presenta, de manera irónica, al hipotético objeto amado como lo ve la entidad que lo desea y que posteriormente renuncia a él, por no ser más que el tema de leyendas propias de la infancia.

Entre las posibilidades poéticas que Eliot asimiló de Laforgue se encuentran las modalidades enunciativas con que puede manejarse el monólogo dramático: el entrettejido de voces dispares y, como ha reparado Stephen Spender, la doble focalización con que se puede presentar al protagonista:

Laforgue wrote dramatic monologues in which the narrator, though speaking in the first person, was viewed objectively and ironically as though by an outsider. There was an elaborate disguise, a mask, which was the form of this inner dramatic monologue or soliloquy written in the first person, but in which the poetry seemed to have a separate consciousness projected, which looks ironically at this first person 'I' as a third person 'he'.¹⁹

La mayoría de los poemas recogidos en el libro póstumo *Derniers vers* (1890) son de este tipo. De la docena de textos que lo componen, destacan "L'hiver qui vient", "Légende" y "Solo de lune". Los "héroes" de Laforgue, al igual que los del primer Eliot, gustan de especular sobre pasos no dados o deseos olvidados, sobre pasados o inventados

¹⁹ Stephen SPENDER, *Eliot*. London. Fontana/Collins, 1975, p. 27.

amores que nunca fructificaron. Por ejemplo, "Solo de lune" es el monólogo de un hombre que viaja recostado sobre el techo de una diligencia. Sus palabras entrelazan el avance del vehículo con los recuerdos de una mujer, los lugares que pasan y la presencia de la luna:

La Lune se lève,
O route en grand révé! ...
On a dépassé les filatures, les scieries,
Plus que les bornes kilométriques,

En el poema resaltan memoria, especulación y movimiento, así como la reiteración punzante de un romance fallido:

Nous nous aimions comme deux fous,
On s'est quité sans en parler,
Un spleen me tenait exilé,
Et ce spleen me venait de tout. Bon.

Ses yeux disaient: "Comprenez-vous?
Pourquoi ne comprenez-vous pas?"
Mais nul n'a voulu faire le premier pas,
Voulant trop tomber *ensemble* à genoux.
(Comprenez-vous?)

En el texto se conjuntan un detalle sinecdótico de la mujer (su mirada) y lo que ésta parece insinuar. Este es un elemento iterativo que aparece de nuevo:

Ses yeux clignaient: "Comprenez-vous?
Pourquoi ne comprenez-vous pas?"

En "Prufrock" encontramos un procedimiento semejante, que también se reitera un par de veces, pero con sentido inverso: Prufrock especula sobre una presunta insinuación inferida, que la mujer en cuestión negaría como tal:

If one, settling a pillow by her head,
Should say: 'That is not what I meant at all.
That is not it, at all'.

El protagonista del poema de Laforgue termina su discurso de amor conjetural con una nota de trivialidad disonante: el fresco de la noche lo lleva a pensar en qué hará ella en ese momento y la imagina caminando, “(Elle aime tant errer tard!)”, y en peligro de pescar un resfriado, “Oh soigne-toi, je t’en conjure!” Finalmente regresa a la aflicción iterativa que define al poema:

Ah! que ne suis-je tombé à tes genoux!
 Ah! que n’as-tu défailli à mes genoux!
 J’eusse été le modèle des époux!
 Comme le frou-frou de ta robe est le modèle des frou-frou.

Vale la pena detenerse en este final muy de Laforgue. En primer lugar cabe destacar la rima que ironiza la situación del narrador. Este empleo de la rima es muy parecido a lo que hace Eliot en “Prufrock”:

Is it perfume from a dress
 That makes me so digress?
 [...]
 Should I, after tea and cakes and ices,
 Have the strength to force the moment to its crisis?

Por otra parte, la textura táctil-sonoro-sensorial del último verso recuerda otra línea de “Prufrock”:

[...] after the skirts that trail along the floor

Por último, el uso del subjuntivo para cavilar sobre algo que nunca sucedió. En “Prufrock” encontramos una modalidad verbal equivalente en dos largas secciones que comienzan igual: “And would it have been worth it, after all.” Como dice el propio Eliot sentenciosamente en otra parte:

What might have been is an abstraction
 Remaining a perpetual possibility
 Only in a world of speculation.
 (“Burnt Norton”, I)

Hay varios rasgos, como los que hemos señalado, dispersos en diversos textos de Laforgue —en algunos casos totalmente disímbolos

de los de Eliot— que, de alguna manera, parecen haber migrado hacia “Prufrock”. Por ejemplo, en “Fantaisie” leemos:

Mais il est temps encor! Ah! trouvons quelque chose.

En el poema de Eliot, la posible plenitud del tiempo futuro se tematiza:

And indeed there will be time
[...]
There will be time to murder and create,
And time for all the works and days of hands

En otras ocasiones, nos topamos con una constelación de detalles, provenientes de distintas partes, que se aglutinan en un segmento de texto. En un pasaje de Laforgue se maneja el elemento isotópico submarino:

La vie éclôt au fond des mers des premiers âges,
Monades, vibrions, polypiers, coquillages.
(“Litanies de misère”)

Esto sugiere el ambiente marino y limitadamente desarrollado que circunda el momento climático de “Prufrock”:

I should have been a pair of ragged claws
Scuttling across the floors of silent seas.

Sin embargo, este aspecto de la conciencia racional que reniega de su bagaje cultural en favor de una constitución más afín con las pulsiones elementales de la vida, lo podemos ubicar más explícitamente en los últimos versos de “Étonnement”:

J'irai vivre, là-bas, seul, dans quelque forêt
D'Afrique, brute épaisse, et la chair assouvie,
J'oublierai le cerveau que les siècles m'ont fait.

De la producción primera de Laforgue —y aun a pesar de su brevedad— el poema que tal vez guarde más afinidad con “Prufrock” sea “Pour le livre d'amour”. Al igual que “The Love Song”, desde el mismo título nos podemos percatar del tratamiento irónico del tema. Y mientras que Eliot maneja la penuria afectiva de su protagonista de manera sugerente, Laforgue la hace transparente.

Je puis mourir demain et je n'ai pas aimé.
 Mes lèvres n'ont jamais touché lèvres de femme,
 Nulle ne m'a donné dans un regard son âme,
 Nulle ne m'a tenu contre son cœur pâmé.

En ambos casos se nos presentan seres ambivalentes y contradictorios que alojan por igual el deseo y el recato, y que además, se desenvuelven en un marco social —a la vez superficial y mundano— ante el cual se muestran tímidos y apocados.

Partout, dans les salons, au théâtre, à l'église,
 Devant ces hommes froids, les plus grands, les plus fins,
 Et ces femmes aus yeux doux, jaloux ou hautains
 Dont on redorerait chastemet l'âme exquise,
 Je songeais: tous en sont venus là! J'entendais
 Les râles de l'immonde accouplement des brutes!
 Tant de fanges pour un accès de trois minutes!
 Hommes, soyez corrects! ô femmes, minaudiez!

Los últimos versos bien podrían aplicarse a “the young man carbuncular” de *The Waste Land* o a las peripecias eróticas de un Sweeney.

Tanto Prufrock como la voz anónima de este poema parecen pertenecer a la especie de chivos expiatorios que creen, en un gesto de desmesurada grandilocuencia, que llevan a cuestras las culpas de la humanidad y que en su sufrimiento, y en su infructuosa búsqueda de la virtud, estriba la razón *sine qua non* para redimir al mundo.

Je n'ait fait que souffrir, pour toute la nature,
 Pour les êtres, le vent, les fleurs, le firmament,
 Souffrir par tous mes nerfs, minutieusement
 Souffrir de n'avoir pas d'âme encore assez pure.

Symons decía: “It is an art of the nerves, this art of Laforgue, and it is what all art would tend towards if we followed our nerves on all their journeys.” Y es evidente que Eliot siguió el consejo al pie de la letra:

It is impossible to say just what I mean!
 But as if a magic lantern threw the nerves in patterns on
 a screen:

Finalmente, y para no perder de vista el ensayito de Symons, quisiera referirme al tono hiperbólico que contamina el discurso de Prufrock y que podríamos ejemplificar con un par de versos: “To have

squeezed the universe into a ball/To roll it towards some overwhelming question". Ha sido un lugar común de la crítica, que ha intentado desenmarañar la alusividad de Eliot, atribuir el origen intertextual de estos versos al poema metafísico de Marvell, "To His Coy Mistress":

Let us roll all our strength, and all
Our sweetness, up into one ball

Esto parece un hecho incontrovertible. Mas quisiera aventurar otra posibilidad, que además serviría para ilustrar más ampliamente el origen constelado de los préstamos de Eliot. Si no me engaño, una de las fuentes intertextuales se encontraría en lo que dice Symons sobre Laforgue:

In Laforgue, sentiment is squeezed out of the world before one begins to play at ball with it.²⁰

La única justificación que puedo dar a esta propuesta es citando a Eliot sobre el modo en que el poeta devora y digiere su experiencia en su condición de ente perceptivo.

When a poet's mind is perfectly equipped for its work, it is constantly amalgamating disparate experience; the ordinary man's experience is chaotic, irregular, fragmentary. The latter falls in love, or reads Spinoza, and these two experiences have nothing to do with each other, or with the noise of the typewriter or the smell of cooking; in the mind of the poet these experiences are always forming new wholes.²¹

Ahora bien, para entender los mecanismos mentales del escritor debemos dar un pequeño rodeo. Eliot se manifestó desde los inicios de su carrera, como apuntamos antes, en favor de la impersonalidad de la poesía. Para él lo que importaba era el texto en sí, y no las circunstancias personales de su gestación. (Aunque ahora sabemos por las biografías de Lyndall Gordon y Peter Ackroyd que su poesía es en buena medida autobiográfica.) En "Tradition and the Individual Talent", Eliot decía que "the poet has, not a 'personality' to express,

²⁰ Arthur SYMONS, *The Symbolist Movement in Literature*. New York, Dutton, 1958, p. 60.

²¹ "The Metaphysical Poets" [1921], en *Selected Prose*, p. 64.

but a particular medium, which is only a medium and not a personality, in which impressions and experiences combine in peculiar and unexpected ways".²² Eliot trató reiteradamente de alejarse de las teorías mentalístico-expresivas de los poetas románticos, en que destacaban el proceso revivificador de la memoria y la fuerza generativa de la imaginación, para darle más peso al valor de la obra en sí, a la excelencia técnica del verso.

No obstante, este intento por desentenderse de la actividad psicológica del artista resulta infructuoso, ya que la explicación que nos ofrece Eliot sobre el amalgamamiento de la experiencia personal se podría ver como un esquema de sus procesos mentales. En lugares diversos de su prosa crítica, hay destellos y sugerencias de cómo actúa la mente del creador. El proceso en sí no es un acto deliberado, puesto que el escritor empolla su poema y no sabe qué saldrá del cascarón hasta que el texto está terminado (*The Use of Poetry and the Use of Criticism*). No sabe qué quiere decir sino hasta que encuentra las palabras necesarias ("The Three Voices of Poetry"). El acto de la creación es un modo de recuperar lo que se encuentra suspendido y en estado latente en las profundidades del poeta (*The Use of Poetry*). Y aquí es donde entra en juego la amalgama de estímulos dispares. Es como una especie de caleidoscopio subliminal que, dependiendo de cómo se le mueva, forma figuras distintas. Así la vivencia subjetiva puede estar al lado de la experiencia de la lectura literaria. Y en un par de versos, como los de "Prufrock", se pueden fundir las huellas verbales que dejan en la mente del poeta textos tan disímbolos como un poema de Marvell o un ensayo de Symons, o los casos de imágenes consteladas provenientes de Laforgue. Los ejemplos se pueden multiplicar, pero no viene al caso. Lo que importa y razonablemente se puede desprender de todo esto es que debemos repensar nuestras hipótesis de los fenómenos intertextuales. Ya que, como se ha sugerido en el caso de Eliot y a pesar de sus múltiples despotricamientos en contra de los románticos, nos hemos topado con un esbozo mentalista de la intertextualidad.

²² *Selected Prose*, p. 42.

“The mock turtle”: problemas de traducción y de recepción

Flora BOTTON-BURLÁ
Federico PATÁN
Marlene RALL
Universidad Nacional Autónoma de México

¿Cómo podría fascinarnos la Falsa Tortuga de la misma manera que la *Mock Turtle* deleita a los lectores de *Alice's Adventures in Wonderland*? El lector del texto inglés llega al capítulo IX, “The Mock Turtle's Story”, y se encuentra frente a la ilustración de Sir John Tenniel que representa a Alicia, al grifo y a la *Mock Turtle*, una tortuga que ostenta patas y cabeza de ternera, y que desencadena en él una serie de lecturas, de asociaciones, de connotaciones (desde la sopa sustituto hasta la *mockery*) que no se agotan fácilmente. De ahí el placer de la recepción que hace posible una lectura cada vez más completa, más profunda y más sensible de los múltiples matices del texto.

Volviendo a nuestra pregunta inicial, ¿cómo puede el traductor cumplir con su cometido si ni en la lengua ni en la cultura de llegada existe una Falsa Tortuga? O bien, dicho de otra manera, ¿la traducción literal es necesariamente la más fiel?

Hemos elegido la segunda parte del capítulo IX para indagar, basándonos en traducciones al francés, al alemán y al español, cómo y en qué medida es posible garantizar una recepción que corresponda a la del texto original.

Partimos de la hipótesis según la cual se trata de un fenómeno de naturaleza compleja; por lo tanto, para proceder hace falta considerar el texto original en su totalidad, en su relación entre escritor y lector, en sus distintas dimensiones: geográfica, sociocultural, histórica, para compararlo con el texto de llegada inscrito en la misma red de relaciones. Sólo una evaluación de los conjuntos de factores nos

* El presente trabajo, originalmente redactado en francés, se presentó en el XI Congreso de la Asociación Internacional de Literatura Comparada (París, 1985). Los autores agradecen la valiosa colaboración de Gertrudis Martínez de Hoyos para la versión en lengua española.

permitirá juzgar hasta qué punto las distintas traducciones garantizan lecturas equivalentes.

Antes de proceder al examen de una traducción cualquiera, hace falta contar con cierta información básica sobre el texto original. Vamos, pues, a dar un paseo por el Támesis. Es el 7 de julio de 1862; en una barquita, a lo lejos, vemos a cinco personas: Lewis Carroll, Robinson Duckworth, Lorina, Edith y Alice Liddell (de 7 años), las tres hijas del decano de Christ Church College, donde Carroll era profesor de matemáticas.

Las niñas, como todos los niños del mundo, empezaban a aburrirse; para distraerlas, Carroll les inventa entonces, a partir de cero, la historia que había de llamarse, en su primera versión, *Alice's Adventures Underground* y, en la versión definitiva, *Alice's Adventures in Wonderland*. La pequeña Alice queda encantada, y le pide a Carroll que escriba el cuento. Para complacerla, redacta el primer borrador esa misma noche. El manuscrito será su regalo de Navidad para Alice. Esto se comprueba en los diarios de Carroll y de Duckworth, y en un artículo escrito por la propia Alice Liddell.

En 1865 el editor Macmillan publica el texto, modificado por la omisión de algunos pasajes, que Carroll juzgó demasiado personales, y por adición de algunos otros, entre los que se encuentra el que analizamos en el presente estudio. Hemos escogido este fragmento en el que la Falsa Tortuga cuenta a Alicia sus recuerdos de la escuela bajo el mar porque presenta, desde el punto de vista de la traducción, una serie de problemas muy interesantes, cuya naturaleza exige que el traductor tenga un gran talento para encontrar equivalencias para los juegos de palabras ideados por Carroll.

No podemos olvidar que Carroll escribe en la época victoriana y para ella. ¿Qué significa esto? Una época que obedece a un sentido muy estricto de la disciplina, de las convenciones y del respeto de las apariencias, una época en que los niños estaban para ser vistos, pero no oídos. Es, en cierta medida, una época de hipocresía, que defiende ferozmente la moral y la vida familiar. A ese mundo está dirigida *Alice in Wonderland*.

Debido a la precisión con que reproduce ciertos rasgos del carácter de los ingleses, este libro se ha vuelto representativo del alma anglosajona y muchos de sus personajes, situaciones y expresiones son hoy en día elementos inseparables de la cultura británica. Eso quiere decir que, con el libro de Carroll, todo traductor se enfrenta a una situación compleja, que podríamos resumir en la siguiente pregunta: ¿cómo encontrar una equivalencia global para un texto dirigido a un público

infantil de la época victoriana, texto de naturaleza profundamente anglosajona, en cuyo capítulo IX aparece un diálogo que se refiere al mismo tiempo a un contexto marino y a una situación escolar? Analizaremos, por lo tanto, tres aspectos de las traducciones escogidas: el público al que se dirigen, la adaptación cultural del contenido, y la solución de problemas propiamente lingüísticos. Pasemos, pues, al análisis de las traducciones en los tres idiomas.

Para este estudio hemos usado dos traducciones francesas de *Alice*; la primera, contemporánea de la obra inglesa, hecha por Henri Bué bajo la supervisión del propio Carroll (terminada en 1867, no fue publicada sino hasta 1869). La segunda es una versión moderna, de Henri Parisot, publicada por Flammarion en 1970.

Es indispensable hacer desde el principio una observación acerca de los destinatarios de las dos versiones: es lógico suponer que Carroll, autor de un libro para niños, seguramente se ocupó de la traducción porque estaba destinada a lectores jóvenes. Por el contrario, la traducción de Parisot (al menos si se toma en cuenta la presentación: edición bilingüe, formato de bolsillo) está hecha para *nuestros* contemporáneos adultos, que se deleitan con la lectura de los relatos del matemático inglés.

La versión del siglo XIX está escrita en un lenguaje de una corrección absoluta, que no toma en cuenta los momentos en que Carroll pone en boca de sus personajes algunos giros típicos del habla popular de su época. La versión moderna no duda en usar expresiones coloquiales cuando éstas aparecen en el texto original. Sin embargo, esto no es del todo sistemático; hay casos en que se usa un registro verdaderamente más elevado que el del texto inglés. Hay, además, una diferencia notable en la traducción de los poemas, pues Bué, el primer traductor, supo encontrar en francés versos que parodiar de la misma manera en que Carroll parodió los versos en inglés. Parisot escogió la otra solución, es decir que traduce directamente los poemas de Carroll.

Pero observemos los textos más de cerca. El primer problema que presenta el episodio de la *Mock Turtle* es justamente el de la traducción de su nombre. En efecto, *Mock Turtle* es una expresión que, en inglés, tiene un referente preciso. Aunque el referente existe también en la cultura alemana, no hay, ni en francés ni en español, sopa de falsa tortuga o falsa sopa de tortuga. Al crear su personaje, Carroll inventó un referente animal (y animado) que sería supuestamente el origen de la *Mock Turtle soup*. Nuestros traductores, frente al problema de falta de referente, encontraron dos soluciones distintas: Henri Bué

la llama *Fausse-Tortue* (con F y T mayúsculas, y guión), mientras que el traductor moderno, Parisot, consideró sin duda que lo fantástico del animal era su aspecto más importante, y lo bautizó *Tortue "fantaisie"* (es decir, de fantasía), con el adjetivo entre comillas.

Para resumir, *Fausse-Tortue* es una traducción literal en el nivel del significante, pero carece de referente, de connotaciones culturales y del componente fantasioso. *Tortue "fantaisie"* resume el juego de la fantasía a través del epíteto, pero el término no permite las mismas asociaciones que la otra versión. En otras palabras, la primera versión tiene el defecto de no decir nada por cuanto a las asociaciones, mientras que la segunda dice algo que no es verdadero, puesto que establece un nuevo referente que, además, es falso.

Por lo que se refiere al juego de palabras constituido por *Ambition*, *Distraction*, *Uglification* and *Derision*, opera jugando de manera simultánea en dos planos: fonético y semántico. La traducción de Bué busca conservar el juego fonético (*Ambition-addition*, *Distraction-soustraction*, *Enjolification-multiplication*, *Dérision-division*). Sin embargo, hay una falla evidente en el caso de *Enjolification*, que no llega a ser un calco de *multiplication*.

En cuanto al aspecto semántico, *ugly = laid da joli*, pero también se pierde la continuación del juego, pues el término que Alicia no logra comprender no se le explica a través de su contrario, sino mediante un sinónimo.

El traductor moderno también modifica la relación semántica (*Uglification* se transforma en *Mortification*), pero la relación fonética, por el contrario, es mucho más acertada: en efecto, el juego entre *Mortification* y *multiplication* es evidente.

Vayamos ahora al tercer ejemplo, el juego *Latin and Greek/Laughing and Grief*. Ambas versiones traducen el nivel fonético, pero la primera (*le Larcin et la Grève*) se aleja un poco del significante evocado, debido al cambio de género en el caso de *Grève*.

Por cuanto al nivel semántico, Bué utilizó términos abstractos, siguiendo el ejemplo de Carroll, aunque las palabras pertenecen a campos diferentes. Parisot, por su parte, se ocupa poco de la correspondencia semántica, pero encuentra un juego de palabras perfectamente comprensible para el lector (*le Patin et le Break*).

La versión alemana de *Alice* se publicó en la famosa serie de la Insel-Bücherei (primera colección "de bolsillo" dedicada a la literatura mundial). A pesar de que la colección contiene libros para niños, la presentación de *Alice* parece estar dirigida a adultos (encuadernación y papel no muy resistentes, ilustraciones de Carroll, cubierta

poco vistosa). Sin embargo, el texto muestra claramente que el traductor piensa en lectores niños, pues adopta una posición bastante independiente respecto al original en los detalles y trata, por el contrario, de dar una imagen global lo más apegada posible. Si Carroll pensó en el modo de hablar de los niños de su época, Enzensberger toma como modelo el lenguaje infantil y escolar de nuestro tiempo. Por ejemplo, introduce una gran cantidad de partículas modales (como *denn, nämlich, überhaupt, doch*, etc.) cuyo equivalente no existe en el original, pero sin las cuales el alemán cotidiano no parece natural. Traduce el *you* inglés, que por fuerza es ambiguo, por un *du* simétrico, forma de hablar normal, en nuestros días, entre niños y adultos. Y en el caso de expresiones idiomáticas relacionadas con el contexto de la enunciación, decide sustituirlas por una versión habitual en la situación correspondiente, es decir, que prefiere la equivalencia pragmática a la literal. La preocupación por hacer posible una recepción equivalente lleva al traductor a reestructurar el texto a fin de subrayar y de hacer más evidentes los juegos de palabras. Podemos observar una inversión en el orden de las materias de estudio: en el lugar de las operaciones aritméticas presenta *Deutsch und alle Unterarten - Schönschweifen Rechtspeibung, Sprachelbeere und Hausversatz*, palabras que, al contrario de lo que ocurre en el original, no existen en la lengua de esa manera, pero que permiten eficazmente una doble reconstrucción —ese tipo de juego que tanto gusta a los niños. Por ejemplo, *Sprachelbeere* sería, en la terminología de Humpty-Dumpty, un *portmanteau-word*, que cubre tanto a *Sprachlehre* = gramática, de la lectura escolar, como *Stachelbeere* = grosella, de la lectura luculiana, que introduce el traductor por cuenta propia y que refuerza con *Erdbeerkunde mit und ohne Schlagrahm* (lo que más o menos correspondería a “fresología con y sin crema”), para *Mystery, ancient and modern*. Es evidente aquí que el traductor sabe muy bien con cuánto deleite reciben los niños la evocación de platillos sabrosos.

La aritmética, que en el texto inglés se trata al principio, aparece en la traducción alemana en el lugar de la clase de dibujo, y a pesar de las libertades, tal vez un poco discutibles, que se permite el traductor, se obtiene una lectura especialmente densa, debido a la continuidad de los niveles evocados y comprimidos en los *portmanteau-words*:

<i>Marterhatmich</i>	<i>Mathematik</i>		tortura-me-tiene
<i>Zitteraal</i>		(= maestro)	anguila eléctrica
<i>Zusammenquälen</i>	<i>Zusammenzählen</i>	(= sumar)	torturar juntos

<i>Abmühen</i>	<i>Abziehen</i>	(= restar)	afanarse, bregar
<i>Kahldehnen</i>	<i>Malnehmen</i>	(= multiplicar)	calvo-estirar
<i>Bruchlächeln</i>	<i>Bruchrechnen</i>	(= dividir)	fractura-sonreír

La serie de asociaciones va aparejada con las experiencias, a menudo dolorosas, que viven los niños durante las clases de aritmética.

De esta manera el traductor se aleja bastante del texto original, pero ciertamente no traiciona la intención del autor. Quizá Carroll hubiese preferido una traducción alegre, libre, ligeramente irrespetuosa frente a su texto, a una traducción fiel, docta, y más pobre por cuanto a su función lúdica.

Entre las traducciones españolas, hemos decidido examinar tres que, por sus propias características, crean una jerarquía de calidad. Vamos a analizarlas sucesivamente, empezando con la que encontramos francamente inaceptable. Está publicada por Pomaire, en la serie "Moby Dick", cuyos lectores son principalmente adolescentes. El traductor se oculta tras el seudónimo de Humpty Dumpty (a quien más le valdría tratar con más respeto) y su trabajo fue muy sencillo, al menos si se lee el aviso en que se advierte al lector que el traductor suprimió "aquellos párrafos que por estar basados en juegos de palabras perdían todo sentido en la traducción u obligaban a buscar equivalencias siempre falsas". No contento con esto, "Humpty Dumpty" suprimió también los poemas paródicos, porque carecen de todo sentido para un lector que no conoce el original. Aun si aceptamos que los editores tuvieron la honradez de informarnos sobre lo que hicieron, su decisión no es por ello menos lamentable, pues lo que se ofrece al lector es un texto mutilado. Sus excusas, fundamentadas en razonamientos lingüísticos y culturales, son tanto más inaceptables cuanto que ignoran precisamente el fin de toda traducción: presentar, por medio de equivalencias, los productos intelectuales representativos de otras culturas.

En el capítulo IX, "Humpty Dumpty" respeta el texto original hasta el episodio del lavado de ropa; en este punto hace un corte, para volver al texto en el segundo párrafo del capítulo X. De esta manera, el episodio de la *Mock Turtle* y el de la cuadrilla de langostas se funden (y confunden) en un solo capítulo. Lo que resulta bastante curioso es que en las partes del capítulo IX que fueron conservadas, ciertos problemas encuentran soluciones muy respetables, lo cual nos hace pensar que el traductor hubiese podido encontrar otras igualmente buenas para los pasajes suprimidos.

Nuestra segunda versión, obra de Alfonso de Alba, fue publicada por Porrúa, y si bien no alcanza la perfección, tiene al menos la virtud de no esquivar las dificultades, aun si las soluciones que propone son a veces discutibles. Cuando la *Mock Turtle* habla de sus clases de aritmética, tres o cuatro operaciones son equivalencias correctas, ya que *ambición*, *distracción* e *irrisión* evocan fonéticamente a *adición*, *sustracción* y *división*. Hasta ahí todo va bien. Sin embargo, los niños de habla española usan generalmente los términos *suma* y *resta* para las dos primeras operaciones, lo cual representa un problema de registro y probablemente hace que la doble lectura sea más difícil para los niños. Pero el verdadero problema está en el uso de *afeamiento* para evocar *multiplicación*: ningún lector podría encontrar la relación, a no ser que dedujera el mecanismo del juego a partir de la totalidad del párrafo. El término escogido no puede constituir un equivalente aceptable pues, aunque traduce el contenido semántico de *uglification* (que en este caso es lo menos importante), traiciona por completo el juego fonético. Además, *uglification* es un término muy poco usual en inglés, lo cual no es el caso de la palabra en español.

En cuanto a "*Laughing and Grief*", juego transparente en inglés, el texto de De Alba nos da *risa* y *pena*. Es decir que el traductor escogió dar el significado inmediato de las palabras, lo que deja completamente fuera del juego la asociación con *latín* y *griego*. El resultado de la solución propuesta es el empobrecimiento de la versión al hacer a un lado el objeto del juego de Carroll.

A continuación la tercera versión española, publicada por Alianza Editorial en una colección de bolsillo cuyos lectores son, por lo general, adultos. Esta *Alicia en el país de las maravillas*, en versión de Jaime de Ojeda, nos parece muy aceptable. De Ojeda expone en el prólogo los problemas a los que se enfrenta el traductor al trabajar con la obra de Carroll, y explica de qué manera trató de encontrar soluciones. Por ejemplo, *fumar* y *reptar*, *feificación* y *dimisión* son palabras que no pertenecen al mismo campo semántico, pero que logran evocar de manera inmediata las cuatro operaciones matemáticas. Además, De Ojeda no olvida al lector, pues *fumar* y *reptar* evocan *sumar* y *restar*, es decir, las expresiones usuales. Por otra parte, *feificación* es una palabra inventada por el traductor, lo cual hace que la equivalencia con *uglification* en inglés sea más cercana.

Patín y *riego* nos llevan directamente, en el aspecto fonético, a *latín* y *griego*; queda un problema de orden menor, ya que estas dos palabras no tienen un vínculo semántico común. Sin embargo, desde nuestro punto de vista, De Ojeda logra evitar la mayoría de los pecados que puede

cometer un traductor; De Alba se zambulló en el pecado venial, y "Humpty Dumpty" se ha perdido para siempre en el pecado capital.

Como se deduce de nuestro análisis, el traductor se encuentra, frente al autor, en una situación de desventaja evidente. Si la *Mock Turtle* no existe en el mundo exterior a la historia, el significante es incapaz de provocar el juego de asociaciones graciosas y divertidas, a pesar de los esfuerzos del traductor. No obstante, la actitud de cruzarse de brazos y esquivar nada más los obstáculos es la peor de las soluciones, ya que un texto como el que nos ha ocupado, donde predomina la función lúdica, ofrece posibilidades infinitas de compensación global. Lo más importante, para garantizar una complejidad equivalente de las posibles lecturas del texto traducido, no es tanto el éxito o el fracaso de un efecto local, sino obtener un efecto global que permita descifrar el mismo tipo de juegos de palabras, la misma asociación de imágenes distantes comprimidas en un solo significante, y la misma coexistencia de distintas redes semánticas (como sucede, en nuestro caso, con los campos de lo marítimo y lo escolar, entre otros), con base en la paronomasia. Es precisamente esta plusvalía de significación la que dispara el placer en el lector atento. La traducción de los significantes, sin tomar en cuenta su valor lúdico global, da lugar a un texto incoherente, pobre e insípido. Por ello es que toda traducción traiciona un texto original que se propone provocar placer mediante una lectura múltiple que reconoce en cada significante la intersección de referentes y connotaciones muy diversos. En este sentido, parece justificado compensar en cierta medida la pérdida inevitable de riqueza que se produce al traducir mediante la introducción de nuevos efectos, a condición de que éstos respeten la estructura interna del original. Por lo tanto el texto de Carroll, cuya primera intención es divertir a los lectores-niños con juegos de palabras provenientes de su experiencia cotidiana, no se ve desnaturalizado por la traducción que introduce además asociaciones con los placeres del buen comer, o la comparación de las ramas de la aritmética con las distintas formas de suplicio.

Es evidente que, una vez que ha reconocido las reglas del juego del autor al contar las aventuras de Alicia, el traductor dispone, dentro de estas reglas, de una gama muy amplia de posibilidades para volvérselas a contar al público hablante de su lengua. Y también se debe a esto el que quizá nunca encontremos, entre las traducciones analizadas, dos textos idénticos (a menos que uno sea copia del otro). Sin embargo, con base en un conjunto de criterios (de los cuales sólo hemos tenido en cuenta los más significativos para nuestro ejemplo),

critérios que consideran el texto como un fenómeno global inmerso en el proceso de comunicación, nos parece posible llegar a una comparación y a una evaluación de las traducciones en tanto condición previa para una recepción satisfactoria.

APÉNDICE

Ejemplos analizados

I

“and then the different branches of Arithmetic - Ambition, Distraction, Uglification and Derision. [...] Never heard of uglifying! [...] You know what to beautify is, I suppose?”

BUÉ: “et puis les différentes branches de l'Arithmétique: l'Ambition, la Distraction, l'Enjolification et la Dérision. [...] Vous n'avez jamais entendu parler d'enjolir! [...] Vous savez ce que c'est que 'embellir', je suppose?”

PARISOT: “Puis les différentes parties de l'Arithmétique: l'Ambition, la Distraction, la Mortification et la Dérision. [...] Quoi! Jamais entendu parler de mortifier! [...] Vous savez ce que c'est que vivifier, je suppose?”

ENZENSBERGER: “aber dann auch Deutsch und alle Unterarten-Schönschweifen, Rechtspeibung, Sprachelbeere und Hausversatz. [...] Wie! Noch nie von Hausversatz gehört? [...] Aber was 'versetzen' ist, weißt du doch wohl?”

DE ALBA: “Y luego las diferentes ramas de la Aritmética: la Ambición, la Distracción, el Afeamiento y la Irrisión. [...] ¿Nunca habías oído hablar de afear? [...] Supongo que sabes lo que es embellecer?”

DE OJEDA: “y luego de las diversas ramas de la Aritmética: a fumar y a reptar, y también la feificación y la dimisión. [...] ¡Cómo! ¿Nunca has aprendido a feificar! [...] ¡Al menos sabrás lo que quiere decir 'embellecer'!”

II

“He taught Laughing and Grief, they used to say”.

BUÉ: “il enseignait le Larcin et la Grève”.

PARISOT: “Il enseignait, disait-on, le Patin et le Break.”

ENZENSBERGER: "er gab Viechisch im Verein, wie es immer hieß".

DE ALBA: "Creo que enseñaba la Risa y la Pena".

DE OJEDA: "dicen que enseñaba el patín y el riego".

BIBLIOGRAFÍA

Lewis CARROLL, *Alice's Adventures in Wonderland*, en *The Annotated Alice*. Introduction and Notes by Martin GARDNER. New York, Bramhall House, 1960.

Aventures d'Alice au pays des merveilles (Alice in French). Translated by Henri BUÉ, under the supervision of Lewis CARROLL. New York, Dover, 1972.

Les aventures d'Alice au pays des merveilles. Traduction de Henri PARISOT. Paris, Aubier-Flammarion, 1970.

Alice im Wunderland. Mit Zeichnungen des Autors. Übersetzt und herausgegeben von Christian ENZENSBERGER. Frankfurt am Main, Insel-Verlag, 1970.

Alicia en el país de las maravillas y Al otro lado del espejo. Traducción de Adolfo DE ALBA. 5a. ed. México, Porrúa, 1982.

Alicia en el país de las maravillas. Traducción y prólogo de Jaime DE OJEDA. 12a. ed. México, Alianza Editorial, 1984.

Aventuras de Alicia en el país de las maravillas. Traducción de "Humpty Dumpty". 2a. ed., corregida y aumentada. Barcelona, Pomaire, 1980.

On the limits of knowing the Holocaust

Richard EXNER

University of California-Santa Barbara

Please permit me a few introductory sentences by way of a preface. Why did I choose this topic? Why am I as scholar and as writer obsessed by it? What is my right to treat this topic?

I truly wish my topic did not exist and that it were not necessary to speak about it. I was tempted to speak to you tonight on a virtually unassailable, strictly literary topic such as the autobiographical and literary implications of the recently published diaries of Thomas Mann or —perhaps with even more conviction— on a topic from what is and continues to be my scholarly life's whole love, the oeuvre of Hugo von Hofmannsthal. What I have chosen instead seems more necessary to me. Time, not only mine, is running out, and perhaps we should turn first to those topics which address both the intensity and the intimacy of our physical, intellectual, spiritual, and moral survival.

Besides, the study of the Holocaust indeed befits the scholarly community because that particular community's lack of sensitivity and commitment has had disastrous consequences in the past, at least once within my lifetime. I therefore decided to use this opportunity to get as many of my listeners involved in a topic which they can, regardless of their immediate interest, avoid only at some peril to their own being, and I have chosen to stretch the scope of my remarks, at times quite beyond my normal areas of scholarly interest.

Your own involvement is as simple as it is harsh. Whatever you know of the Holocaust already and whatever you will hear tonight: please imagine yourself a part of it, of the preparation, deportation, hunger, torture, fire, gas, and —as survivors— of its aftermath. This effort, taxing the physical, the political and the moral imagination, has been a part of my life since my teens, and has, as the problems of the nuclear holocaust became more pressing, intensified over the last few years.

What is my right to this topic? I am German by birth, inextricably and irrevocably bound to the language of many of the victims and most of the perpetrators of the Holocaust; orders were written and spoken in the language in which I justify my existence. I have been friend and companion to many whose brothers and sisters or parents were exterminated. I grew up in wartime Germany; I was almost four years old when Hitler came to power, and I survived the virtual death by fire of Darmstadt, the city I grew up in and later, after entering Dresden "The Day After" the now legendary air raid, I travelled the breadth and part of the length of Germany as a refugee in a cattle car. After May 1945, i.e. the end of the war, I learned of the extent of the Holocaust but barely became aware of the atomic bombs dropped on Hiroshima and Nagasaki, and such words and concepts and places as *katonga*, Lublyanka, Kolyma. The Soviet destruction camps were unknown to me or simply subsumed under the cold but vague notion of "Siberia". Thirty years ago next January, I unconditionally surrendered my first citizenship and equally unconditionally and fervently held on to my first language. You might say, then, that I am a survivor and witness by one, no, by several life-preserving removes and that, as a writer, I am extra-territorial — it seems for life. And finally, I think that I can say, whatever my perhaps arguable credentials as scholar and poet of the post-Holocaust period may be, in my studies and writings on this topic I am not driven by guilt; another universal, even stronger impulse has fired my curiosity, scholarly inquiry and, ultimately, my knowledge: shame.

I

Let me begin by reminding you of a famous painting by Pieter Brueghel entitled "The Fall of Icarus" or "Landscape with the Fall of Icarus". It shall serve as a kind of water mark of my talk tonight. Brueghel is a master in the depiction of everyday and nightmare-reality. Wystan Hugh Auden wrote one of his most famous poems on this painting.¹ While "a boy is falling out of the sky" and repeats before our very eyes man's erstwhile Fall, the post-edenic world around him, "the expensive delicate ship that must have seen / something amaz-

¹ "Musée des Beaux Arts", in *The Collected Poetry of W.H. Auden*. New York, Random House, 1945, p. 3.

ing" ... "sails calmly on". The plowman plows, the shepherd looks up into the sky, and the city which seems full of life while the sun is setting "turns quite leisurely from the disaster". And life goes on because Icarus' plunge, though a "disaster", had not seemed, these are Auden's words, "an important failure".

One of the first things a student of the Holocaust can tell you is that very little knowledge of it seems to have spread except among those whom first hand experience imbued with the essence of this knowledge. Most of the rest of us sat on this expensive delicate ship and sailed calmly on. I shall try to get us off that ship and into full view of the Fall and hope that, by the end of the hour, the spectacle of the boy falling will at least momentarily have shaken and perhaps outraged our unconcerned tolerance and will have moved that Fall to the center and foreground of our vision.

Once we have broken out of our narcissism and realize what happened, the next problem, that of naming and describing, will face us. Let me show this clearly to you also. Please recall the moment when Dante the pilgrim, in the "Inferno", makes ready to descend into deepest hell. As it will again later, at the very center of paradise, the linguistic problem of speechlessness besets him:

S'IO AVESSI le rime aspre e chioce,
 come si converrebbe al tristo buco
 sovra 'l qual pontan tutte l'altre rocce,
 io premerei di mio concetto il suco
 più pienamente; ma perch'io non l'abbo,
 non senza tema a dicer mi conduco;
 ché non è impresa da pigliare a gabbo
 discriver fondo a tutto l'universo,
 nèda lingua che chiami mamma a babbo.²

(If I had harsh and grating rhymes as would befit the dismal hole on which all the other rocks converge and weigh, I would distill more fully the essence of my conception; but since I do not have them, it is not without fear that I bring myself to speak; for to describe the bottom of the whole universe is not an enterprise to be

² Dante ALIGHIERI, *The Divine Comedy*. Translated, with a commentary, by Charles S. SINGLETON, "Inferno 1: Italian Text and Translation". Princeton, Princeton University Press [Bollingen Series LXXX], 1970. The passage cited is the beginning of Canto XXXII, p. 339; the translation was slightly altered.

taken up in sport, nor is it proper for a tongue that is used to call out mama and papa.)

Some perspective, by way of a shock of sudden recognition and identification with the poet's problem, can be gained by holding this passage against a few lines from Elie Wiesel's most famous autobiographic text *Night*. "...But we had reached a station. Those who were next to the windows told us its name: 'Auschwitz'. No one had ever heard that name".³ Upon reading this, I experienced a profound shock which perhaps I cannot even transmit: it was caused by the awareness, all of a sudden, of our former, forgive the term, innocence in the presence of this name. Similarly, few people outside of Japan had heard the name of the city of Hiroshima before August, 1945. Like Auschwitz, that name has now become a magnet around which entire verbal, conceptual, and pictorial worlds have massed. Despite the essential aspect of technocracy which these two holocausts share, we shall do well to observe the difference which, in his essay 'The Question Concerning the Future', Karl Jaspers formulated so pointedly: "The reality of the concentration camps with their circular process involving torturers and tortured, the method of their dehumanization is a warning of things to come in comparison with which everything pales... We confront a greater danger than that of the A-bomb, a danger jeopardizing the soul of man. An awareness of total hopelessness may well grip us".⁴

We must know what to be afraid of and what to guard against. Several epistemological approaches offer themselves since the Holocaust affects practically all areas of human endeavor. We do well to deal with history first. In that context the responsibility of the teaching germanist is a special one. A Jewish germanist, Alfred Hoelzel, has recommended that we begin by taking into account Erik Erikson's notion that nations, in their collective identity, are indeed defined by the distance between their highest and lowest achievement.⁵ We also do well to speak of collective responsibility, instead of that abhorred and much more restricted concept of collective guilt:

³ WIESEL, Elie, *Night, Dawn, The Accident: Three Tales*. New York, Hill and Wang, 1972, p. 35.

⁴ JASPERS, Karl, "Die Frage nach der Zukunft" in *Vom Ursprung und Ziel der Geschichte*. Zürich, Artemis Verlag, 1949, p. 190.

⁵ HOELZEL, Alfred, "The Germanist and the Holocaust". *Unterrichts-Praxis* XI, 2 (1978), pp. 52-59. Erikson is cited from Erik ERIKSON, *Childhood and Society*. New York, W. W. Norton, 1963, p. 327.

As germanists we must note that the Germans cannot claim Goethe, Lessing, Rilke, Mann and Albert Schweitzer as theirs and divest themselves at the same time of Hitler, Goebbels, Rosenberg and Eichmann. And we must face what is even less comfortable, the grey cases, for example Martin Luther who, in his essay "Concerning the Jews and Their Lies" of 1543, had recommended setting fire to synagogues and talmud schools.⁶ Let us not forget that Goethe's residence in Weimar was virtually within view of Buchenwald. The American general who marched the citizens of Weimar through that camp had succeeded in unblocking one road to knowing what the Holocaust was about.

"Holocaust", "shoa" or "churn" —today they all suggest complete destruction. Originally, the Greek word meant a "burnt offering", a term which certainly took on monstrous dimensions. Normal language, a "lingua che chiami mammo o babbo" which barely serves to describe adequately a paradise's ever-increasing intensity of light and must, at that, resort to babble— such language surely was not meant to describe "the bottom of the whole universe", the *anus mundi*, as the humanistically trained Nazis chose to refer to the extermination camps.

It is easy to see that historiography is up against the massiveness and potential serialization of disaster, also against the inability to react meaningfully to uninterrupted monstrosities and the perceived imminent danger of even greater holocaust and, finally, the seeming impossibility to convert scientifically gained information into an acknowledgement of actual reality and moral significance. To mourn an emotionally unacknowledged loss is impossible.

The philosopher Karl Jaspers — let me cite him again —has said of the Holocaust that "only in knowledge can it be prevented"⁷— in the intellectual and emotional knowledge, we must add. This, of course, presents particular problems to an historian. In 1948 Isaac Rosenfeld, after listing the most frequent types of Holocaust documents (diaries, eyewitness accounts, certified documents and records by victims and perpetrators), pointed out: "By now we know all there is to know. But it hasn't helped; we still don't understand ... There is no response great enough to equal the facts that provoke it".⁸ Let us try, nevertheless.

⁶ "The Christian in Society". [Vol. 47 of *Luther's Works*]. Ed. Franklin SHERMAN. Philadelphia, Fortress Press, 1971, pp. 268-269.

⁷ JASPERS, Karl, *op. cit.*, p. 192.

⁸ Cited in EZRAHI, Sidra DeKoven, *By Words Alone: The Holocaust in Literature*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1980, p. 197.

How great the danger of historiographical distortion really is becomes obvious if we but consider two countries and their attempts at dealing with the Holocaust: Divided Germany and the Soviet Union. In the Soviet Union, the event seems to have quite simply disappeared in what William Korey called "History's 'Memory Hole'".⁹ The German treatment in both states is subject to enormous pressures. In the Federal Republic there are conscience and pride and apathy to contend with; in the German Democratic Republic, on the other hand, an ideologically petrified unwillingness to see, officially, any parallels between the Nazi and the Soviet states in terms of the neglect of human rights. Jews, furthermore, are pointedly left unidentified as specially selected victims of either state. This is demonstrable beyond any doubt by the manner in which Soviet press and history books have recorded and interpreted an event such as the Babi Yar massacre and any of its literary commemorations, and by the reaction to the capture and trial of Adolf Eichmann, occurrences which triggered a fairly massive response among American intellectuals. In the Soviet Union these occurrences were used as an occasion to slander the Adenauer government. Yet, as Rainer Baum has pointed out, the facts about Babi Yar were always available and could have been told—if the Soviets had chosen to do so—in a manner to approximate Leopold von Ranke's dictum that written history should tell us what actually happened.¹⁰ No amount of "criticism" in a poem such as Yevtushenko's "Babi yar" has made any difference in the state's attitude. It is quite evidently not Ranke whom Holocaust historians, and not only in the Soviet Union, seem to want to please. They act, on the contrary, in concert with Jacob Burckhardt's observation that history is the record of what one age found worthy of note in another.

For this, the history of the Holocaust is an excellent case in point. Lucy Dawidowicz, a prolific Holocaust historian, has every reason to fear that we might some day find ourselves without any reliable record of the Holocaust.¹¹ She however places some of the responsibility

⁹ KOREY, William, "In History's 'Memory Hole': The Soviet Treatment of the Holocaust", in BRAHAM, Randolph L. *Contemporary Views of the Holocaust*. Boston/The Hague, Kluwer Nijhoff, 1983, vi, pp. 145-156.

¹⁰ BAUM, Rainer C., *The Holocaust and the German Elite: Genocide and National Suicide in Germany, 1871-1945*. London, Croom Helm, 1981, p. 18.

¹¹ DAWIDOWICZ, Lucy S., *The Holocaust and the Historians*. Cambridge, Harvard University Press, 1981, p. 1.

for the level of Holocaust historiography on the Jews themselves, particularly on those who, by comparing the Holocaust to disasters like Ma'lot and Hitler to Arab leaders, destroy all perspective. In doing so, they invite that old and vicious and immoral game of *Aufrechnung*, that banal and exculpatory pastime of matching and measuring disaster against disaster — Auschwitz against Cambodia or the Turkish massacres of the Armenians, My Lai against Lidice, Dresden against Coventry and the V-weapon attacks, and so *ad absurdum* and, truly, *ad infinitum*. This is the way to assure disaster serialization and governance by the politics of never-ending retribution. But one may shun comparisons for other reasons also. Lucy Dawidowicz will not hear of comparing the Holocaust to the A-Bomb attacks,¹² a comparison Robert Lifton, A. Alvarez and Günther Anders have always taken for granted. They saw the extermination camps as a kind of trial run for an expanded nuclear war which would, following an H-Bomb attack on either New York or London, yield between four and five million casualties. Still, for Dawidowicz, there is intent to consider, not extent alone. Hiroshima, she points out correctly, was not bombed to eliminate the Japanese people as a people.

We must simply accept as certain the possibility that records concerning Auschwitz, Hiroshima, Gulag, and other disasters can be extinguished, discarded, and fabricated. Record taking and preserving will always jeopardize the national interest of any state. In the Federal Republic of Germany there were, according to Alexander and Margarete Mitscherlich, three main reactions to the Holocaust, all of which jeopardized historical research: (1) marked emotional insensitivity to the horrors of the camps, resulting in a de-realization of the period; (2) the resultant attempt to identify with the victors rather than the vanquished and (3) an enormous collective effort toward reconstruction which, in itself, de-realizes by erasing the traces of what was. Repeatedly, say the Mitscherlichs, German politicians stressed that the post-war period was over, neglecting to acknowledge that such periodization was not within their granting. And not until after the screening of the Holocaust series in the Federal Republic did sentiment concerning the statute of limitations turn around, precisely because the TV-series had re-realized that period in German

¹² *Ibid.*, pp. 17-18 [on the topic of "Aufrechnung" and Hiroshima].

history which so many had been eager to forget.¹³ The very primitiveness of the approach of the series was its success, the 'particularization' did not make everything harmless but brought it frighteningly close, and those dealt with as human garbage and as sub-human suddenly had become, on the screen, human beings that said "I" and "you" and "we". The numbing which the numbers, which that six million figure had caused, had suddenly ended and released, on a massive scale, empathy with suffering and dying individuals. The showing of the Holocaust series—I agree with Günther Anders—has taught us that what we need is the very opposite of magnifying glasses.¹⁴ We need glasses that reduce and scale down inhuman events so that we may know, intellectually and emotionally, what happened, and that we react as if it were happening now and to us. And that is one more way of knowing the Holocaust.

Historical recording, then, all prejudice and repression aside, is technically difficult. The very mass of materials of such varied provenance and authenticity simplifies and, at the same time, complicates the historian's task. History is unthinkable without documents, but documents alone are hardly history; rather, they are potentially uncritical and unrepresentative collages which will obscure and keep obscure large areas of inquiry. The documents may show, however, where the historian will experience the limits of knowing the Holocaust, and where he must search further.¹⁵ Is the poet, that proto-historian, as chronicler and interpreter, really more favored? Are interpreted 'fictions' more reliable than historical documents?

They may well be. The historians at the dawn of history were poets; great creations and apocalyptic catastrophes seem to call for the singer or the writer as "remembrancer", a term George Steiner used in his "Notes on Poetics 9". His paper deals specifically with the fact that on the one hand we seem to have to rely on poets rather than historians when faced with the unimaginable, while on the other we must hope that the truths about Babi-Yar, for example, would not remain "in the flamboyant, albeit ethically courageous, keeping of a Yevtu-

¹³ MITSCHERLICH, Alexander and Margarete M., *Die Unfähigkeit zu trauern: Grundlagen kollektiven Verhaltens*. München, Piper, 1973, pp. 40-43.

¹⁴ ANDERS, Günther, *Besuch im Hades: Auschwitz und Breslau 1966 / Nach 'Holocaust' 1979*. München, C. H. Beck, 1979, pp. 182-183, 203.

¹⁵ DAWIDOWICZ, Lucy S., "On Studying Holocaust Documents", *A Holocaust Reader*. Ed. Lucy S. DAWIDOWICZ. New York, Behrman House, 1976, pp. 20-21.

shenko or a Kuznetsov".¹⁶ It seems that the combination of historian and poet may have the best chance at bringing us closer to the truth. Historical honesty and scrupulous remembering, both practiced selflessly, may well be the principal answer to our present limits of knowing the Holocaust.

In one of the major post A-bomb fictions, in Masuji Ibuse's *Black Rain*, the past is recalled as an instrument to help cope with the present. We continue our lives in order to record. Psychologists have told us that the recovery of our individual and collective past is the first step in defining the present and in facing the future. This act of recovery may be accomplished in a "novel" in which conversations are constructed, not as they did take place, but as they might have. Fiction, as Simone de Beauvoir attested in her preface to Jean-François Steiner's *Treblinka*, is able to deliver the historical material by way of the shock of recognition, of identification, a shock which in our day seems to be delivered, as I have just mentioned, most indelibly by the screen rather than the printed page. The final act of cognition is often, if not always, preceded by this shock.

We are speaking here of non-belletristic fictions, of fictionalized documentaries. Solshenitzyn called his monumental trilogy *The Gulag Archipelago*, I believe most felicitously, "An Experiment in Literary Investigation". He offers statistics, eye-witness reports, memoirs, historiographical reflections, convinced that even so extensive an investigation as this has definite limits in terms of the transmission of knowledge rather than of information. He states in the briefest of prefaces that those who explored all this fully are in their graves: "No one can ever tell us the *most important thing* about these camps".¹⁷ And so he amasses his facts and does not even attempt, as he does (perhaps unsuccessfully) in *August 1914*, to write *literature*. Solshenitzyn is, in George Steiner's words, "trying to do the job which Soviet historians lack the courage and the means to undertake".¹⁸

Meanwhile, the 'material' is expanding. The proces of historical or literary investigation, rather than interpretation, must remain

¹⁶ STEINER, George, "The Writer as Remembrancer. A Note on Poetics, 9", in *The Center: Dialogue Discussion Paper*. Santa Barbara, The Center for the Study of Democratic Institutions, April 9, 1973, p. 9.

¹⁷ SOLZHENITSYN, Alexandr I., *The Gulag Archipelago 1918-1956: An Experiment in Literary Investigation*. New York, Harper & Row, 1975, vol. II, [7].

¹⁸ STEINER, George, "The Writer as Remembrancer ...", p. 10.

open. The study of the literature of the Holocaust faces very specific problems; foremost among them are those of defining, of categorizing and —most vexing — of subjecting this literature to the application of traditional literary and aesthetic criteria.

II

The literature of the Holocaust: it is art, rescued from death; it is realized remembrance. The philosopher, sociologist and critic Theodor Adorno considered the writing of poetry after Auschwitz barbaric and felt that any artistic representation of people clubbed to death must always be unacceptable because it is possible that we may derive aesthetic pleasure from such representation.¹⁹ But, as Alfred Kazin reminds us in his preface to Sidra Ezrahi's study of Holocaust writing, literature *will* be produced, and a literature of total despair is a contradiction in terms.²⁰ We have Elie Wiesel's "Night" and have Tadeusz Borowski's stories. They are, quite simply, despair; Borowski's texts are despair filtered through suicidal cynicism. And so another contradiction is here to stay: the act of writing as temporary cessation of despair is a kind of displaced or deferred suicide. Quite often it is also an act of penance on the part of the survivors (of extermination camps or atomic bombings), that kind of 'creative guilt' felt in the presence of the dead. This gesture is as perceivable in Peter Weiss' Auschwitz essay as it is in Tamiki Hara's A-bomb stories. In short, *literature*, Holocaust writing, has without question become the infra-text for most of post World War II writing, a litmus test for human behavior under inhuman or extreme circumstances.

Holocaust literature has its antecedents, of course —or does it? Are the well known representations of hell, among them that earlier cited lowest hell of Dante's, an adequate introduction to "l'univers concentrationnaire", to a world, so named by David Rousset, through which untold millions have passed in this century? Is Thomas Mann's famous twenty-fifth chapter of his novel *Doctor Faustus* more adequate, that text which described hell at the very time it was re-created: "in hell all things come to an end [...], all mercy, grace, forbearance,

¹⁹ ADORNO, Theodor "Engagement", in *Noten zur Literatur III*. [Gesammelte Schriften. Ed. Rolf TIEDEMANN]. Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1974, vol. II, p. 423.

²⁰ EZRAHI, Sidra DeKoven, *By Words Alone: The Holocaust in Literature*. With a Foreword by Alfred KAZIN. Chicago/London, The University of Chicago Press, 1990, p. xii [A. K. cites Camus on this point].

every last vestige of consideration for such pronouncements as YOU SIMPLY CANNOT DO THIS TO A HUMAN SOUL? It is done *without ever being accounted for* (my emphasis), in a soundproof cellar, fathoms below God's hearing, and in eternity".²¹ A myth without the comfort of distance. But is it a literary antecedent of Holocaust writing? Is Poe? Is Kafka's awakening of Gregor Samsa, after his metamorphosis; is his infernal writing machine in the *Penal Colony*? Yes, they are manifestations of hell, but of a kind that allows for exegesis, and exegesis means deferral of ultimate signification, of execution —and translates into breathing space. By comparison, the primal scenes of Holocaust writing preclude exegesis; they represent, to borrow a phrase from a poem of Celan's, "the arrival of the truth amidst squalls of metaphors".²² "There are no metaphors for Auschwitz, just as Auschwitz is not a metaphor for anything else... because the flames were real flames, the ashes only ashes, the smoke always and only smoke... They can only 'be' or 'mean' what in fact they were: the death of the Jews".²³ The study of myths and of classic representations of hell were no preparation for this. The burning pit was a real burning pit, what was burning were real human beings, and Elie Wiesel's often cited garlands of smoke were literally metaphorized children. Not all of Holocaust literature is than unmediated. Some of it was written at several removes, at the periphery of the concentrationary universe. None of it, however, would exist without the primary scene, the event itself.

Books have been written which try to establish new standards of 'immediacy' for Holocaust and post-Holocaust of genre, such as novel, essay, lyric poem. I shall give you the briefest and this necessarily incomplete and haphazard, seemingly arbitrary, survey. Let us begin at the periphery, with Gentile authors such as Ilse Aichinger, Albrecht Goes, Sylvia Plath, and Carl Zuckmayer, all of whom (in George Steiner's words) "arrogated" the topic and dealt with it and its details without the authenticity of having been witnesses.²⁴ Jewish

²¹ MANN, Thomas, *Doctor Faustus*. Tr. H. T. LOWE-PORTER. New York, Alfred A. Knopf, 1948, p. 245 [Translation substantially altered].

²² "Ein Dröhnen: es ist / die Wahrheit selbst / unter die Menschen / getreten, / mitten ins / Metapherngestöber", in Paul CELAN, *Gedichte in Zwei Bänden*. Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1975, II, p. 89.

²³ ROSENFELD, Alvin H., and Irving GREENBERG, (eds.), *Confronting the Holocaust: The Impact of Elie Wiesel*. Bloomington, Indiana University Press, 1978; "A. H. Rosenfeld: The Problematics of Holocaust Literature", p. 19.

²⁴ STEINER, George, "Silence and the Poet", in *Language and Silence: Essays on Language, Literature and the Inhuman*. New York, Atheneum, 1967, p. 53.

authors, as removed from the center as the just mentioned Gentiles, are Bellow, Asch and Weiss. As authors, Jewish or Gentile, who speak directly from the center, I would name, among others, Elie Wiesel, Primo Levi, Abba Kovner, Charlotte Delbo, and include those who, like Tadeusz Borowski, Nelly Sachs and Paul Celan, escaped only physically and, in many cases, not for very long.

Put in its simplest terms, the next question would have to be: if literary, musical, pictorial or cinematographic art is to provide the cognitive shock of truth, we must be able to judge such art. How can we do that if the experience described is virtually beyond the imagination and seems, purely as experience, entirely beyond criticism? In other words: shall we let the description of raw experience take its effect? Is that more urgent for our survival than any artistic critical concerns? On the other hand, A. Alvarez is convinced that only art will deliver a lasting shock and asks us to see that Bor's *Terezin Requiem* and Wiesel's *Night* are failures as works of art.²⁵ Surely, some of "remembrancing" is rhetoric. Yet, Borowski's stories which were also written after the author had escaped from an extermination camp and before his suicide by gas six years later, are without parallel and transcend the 'rhetoric' of remembering. Moreover, the apocalypse that, for Borowski, began with Auschwitz is in full force today. This, then, is not imaginative literature in the traditional sense. Within the context of the Auschwitz experience, Borowski offers *precise* description of a whirling stream of people:

Through half-open eyes I see with satisfaction that once again a gust of cosmic gale has blown the crowd into the air, all the way up to the tree tops, sucked the human bodies into a huge whirlpool, twisted heir lips open in terror, mingled the children's rosy cheeks with the hairy chests of the men, entwined the clenched fists with strips of women's dresses, thrown snow-white thighs on the top, like foam, with hats and fragments of heads tangled in hair-like seaweed peeping from below. And I see that this weird snarl, this gigantic stew concocted out of the human crowd, flows along the street, down the gutter, and seeps into space with a loud gurgle, like water into a sewer.²⁶

²⁵ ALVAREZ, A., "The Literature of the Holocaust". *Commentary* XXXVIII, (November 1964), p. 65.

²⁶ BOROWSKI, Tadeusz, *This Way for the Gas, Ladies and Gentlemen*. Tr. Barbara VEDDER. New York, Viking, 1967, p. 159 [From "The World in Stone", this passage also cited in EZRAHI, S.D. *By Words Alone...*, p. 62].

Adorno's dictum does not seem to apply; besides, it would be contradicted by both Sartre and Camus who held that the transformation of despair into art represents the very conquest of despair. This transformation certainly invites critical study. The house of language must be entered even if there is good reason to believe that the thousands of scholars who have, for example, entered Kafka's house of language, have for the most part not shared Kafka's despair and have derived pleasure from the structured order of his terrors.

To avoid purposely all potentially attainable pleasure in literary form would, in my opinion, result in the blank ignorance of what literature describes. Contemporaries and those born later must remember, also in writing, and almost at any cost. The cost can be disturbingly high. The reception of the famous "Fugue of Death" by Paul Celan is a case in point. The recital of "Todesfuge" in word or musical composition and its aesthetic analyses have frequently served, I am certain of this, as an expiatory and exculpatory exercise. Having recited that poem one had done one's part in coping with the past and had done it with some pleasure. I recommend that every reader and interpreter of that poem hear it spoken by the author. Instantly, the text will resurrect to its full horror. The fictions of Lind and Kosinsky and others, as well as such films as "The Night Porter", exploit and stress the evil and violence of the Holocaust. At that point "literature" will not outrage its readers, but fascinate them and arouse their morbid curiosity, and thus cease to be an adequate response "to the enormity of the reality it represents".²⁷ The "pornography of death" is undeniably a part of the Holocaust and suffuses to some extent even as "historical" a play as Rolf Hochhuth's "The Deputy". The line between unflinching recognition and commercial exploitation is very thin. I need only remind you of Bruno Bettelheim's vociferous—and I believe entirely justified—attack on Lina Wertmüller's film "Seven Beauties".²⁸ Such fictions suggest that "l'univers concentrationnaire" is, in essence, an obscene and ubiquitous *mondo cane*: that the extermination camps spilled over and turned the entire world into what they were. This philosophy might be attractive because it promotes a levelling after which we no longer need to distinguish between victim and victimizer and can safely abandon all conventions of human conduct. It is one more way of making a myth out of the Holocaust

²⁷ EZRAHI, S.D. *ibid.*, p. 217.

²⁸ BETTELHEIM, Bruno, "Surviving". *The New Yorker*, August 2, 1976.

and one more of inflicting limits on our knowledge of its reality. If the entire world is Auschwitz or Gulag, we have been exempted from every conceivable moral decision. Curiously however, it is precisely this view which helps us see how absurd its complete reversal is: the denial namely that there ever was such a reality as Auschwitz. Both views spell victory for dictatorships which design and direct the systematic elimination of millions of people.

But perhaps the most radical and lasting literary and aesthetic change which the massive holocaust events in our century have effected has to do with a change in our perspectives of death and dying. It will simply not do to present to post-Auschwitz readers an aesthetics of death, such as, to cite but one example. Thomas Mann offers in *Death in Venice*. Discussions on modern tragedy have frequently hinged on the consideration that massive death and dying—cities and armies, Dresden and Stalingrad—have transcended tragedy which, in turn, has ceased to be a viable literary form. Readers of holocaust literature are often struck by the fact that they rarely encounter the pronoun “I”; survival is almost always a collective act. Ultimately, in the concentrationary universe and in nuclear wars and in extermination camps, there is no place for death in its time-honored and “decent” forms.²⁹ What people were concerned with was not death but the process of dying. As Jurek Becker ends a most moving passage in *Jacob the Liar*: “the worst that could have happened to us would have been a meaningful death”.³⁰ Our views of tragedy have certainly changed radically.

The essayist Günther Anders had, as a young man, re-formulated the old Lucretian summary of our pleasure in things tragic, that feeling of satisfaction which comes when we watch a shipwreck from a safe shore. He describes a woman on a tower, who, from a truly dwarfing distance, looks on as her child dies in an accident. He has her say: “Down there I would have gone mad with despair”, and has her refuse to be led down from the tower.³¹ In very similar manner, we who

²⁹ LIFTON, Robert Jay, *Death in Life: Survivors of Hiroshima*. New York, Random House, 1967, p. 133. Also see Charlotte DELBO, *None of Us Will Return*. Tr. John GITHENS. New York, Grove Press, 1968, p. 121.

³⁰ BECKER, Jurek, *Jacob der Lügner*. Neuwied/Berlin, Luchterhand, 1970, p. 93 (“Das Schlimmste, was uns hätte geschehen können, wäre ein sinnvoller Tod gewesen”).

³¹ Cited in Günther ANDERS, *Besuch im Hades*, p. 201 (“unten wäre ich verzweifelt!”).

consider that art should salvage, in Sidra Ezrahi's words, "the voices of the dying"; we who expect literature to come up with the poem "to replace the disrupted ceremonies of mournig" and we who want the novel "to resurrect private destiny from the heaps of bone and ash"³² seem to be unable to face disaster head on. As time has passed over some major holocausts, and as geography seems to have kept others far away from many of us, we have chosen to use literature and art as Perseus once used Athena's shield when he set out to slay the Gorgon Medusa. Having to face her directly would have meant certain death. Yet, in order to know, we must come down from the tower and must reflect upon our existence as social and political beings without the accustomed and comfortable mirrors of art and religion.

I cannot now give you a full critical evaluation of the research efforts of Kren and Rappoport, or of Rainer Baum and Günther Anders. They are exponents of what one might call a humanistic sociology which, quite beyond any ideology, concerns itself with the questions of how to prevent future holocausts. They would have us accept that such events and concepts as Auschwitz and Hiroshima have expanded our universe of consciousness no less than have the conquest of space and the landing on the moon. They would also posit that Hitler and Stalin have dangerously increased the world's tolerance to mass murder and torture, and to turning human beings into material, into matter, into garbage and trash. And, furthermore, that in doing this, these two dictators were able to rely on our very resilient incredulity. Neither victims nor by standers believed what was going to happen, what did happen, and some cannot to this day believe that it did happen and that, if we look at the Gulag, it is still happening now.³³ This constant stretching of our imagination has resulted in colossal indifference and moral paralysis. Within the context of this paralysis, however, we must make ourselves heard. There will be no chance to avoid the next holocaust unless we do.

Quite often, when asked to imagine what might happen next, we very likely react with a 'You can't be serious!' ("Das darf doch nicht wahr sein!") and may take pride in the fact that, as human beings, we

³² EZRAHI, S.D. *By Words Alone...*, p. 218.

³³ ALEXANDER, Edward, "The Incredibility of the Holocaust", in *The Resonance of Dust: Essays on Holocaust Literature and Jewish Fate*. Columbus, Ohio State University Press, 1979, pp. 10-11 et passim; similarly in Primo LEVI's novel *If This Is a Man*. Tr. Stuart WOOLF. New York, The Orion Press, 1959, p. 120.

cannot imagine a holocaust. We must imagine it; and we must know (and experience should have taught us that, at least) that "culture", "religion", and "law", these pillars of our Western morality, are inadequate when it comes to protecting ourselves and others, and that equally revered science and technology or any other symbols of rationality may actually turn out to be the major contributing factors in future disasters. While preparing this talk I was often overwhelmed by what I thought was crushing evidence that we could indeed have almost limitless knowledge of the Holocaust. Yet, there is much deliberate blindness, and an unwillingness to view the evil behind the Holocaust, and to consider it not simply as banal and regrettable, but as vicious evil. If we look at books that decry Auschwitz as a hoax and put the Holocaust in quotation marks, and if we read of Faurisson's insistence that there were no gas chambers, we who unfortunately know better must resist. This resistance is, I am afraid, our only hope of prevention. Is it surprising that, at Hiroshima, in February of 1981, the Pope insisted that humanity could survive only through conscious choice and deliberate policy?³⁴ Excluding oneself from inhuman act and hoping for the best was never enough; today it is virtually the hallmark of moral indifference, of that newest and most deadly sin of omission. In order to understand what happened and what might happen, we must, through reading and researching of Holocaust literature, strengthen our emotional responsiveness and expand and extend our moral imagination. These resolves should, think, become the method of our sanity. We need imagination because we truly lack a trained organ for perceiving the virtually unimaginable, and that includes what we ourselves might suffer or inflict upon others. We must, though it seems utter contradiction and madness, imagine the end, i.e. that precisely what we always thought we were living for may not survive.³⁵

What is more, we must imagine, *in words*. We know since time immemorial that we cannot remember or regret adequately except within the context of language. Many of the perpetrators of the Holocaust have for decades refused to put their deeds into words.³⁶ And so we have arrived at the root of the problem of silence which

³⁴ SCHELL, Jonathan, "The Abolition: I. Defining the Great Predicament". *The New Yorker* (January 2, 1984), p. 36.

³⁵ ANDERS, Günther, *Besuch im Hades*. pp. 38-39, 48-49.

³⁶ *Ibid.*, p. 194.

surrounds the Holocaust and has issued from it: repentance, remembrance, and sensuous impression are determined linguistically; impressions must become expressions.³⁷ And if indeed there were no language in which to express Auschwitz and Hiroshima clearly so that their truth pierces our own and everyone else's perception, it would be up to us to find such language. Let us, then, to conclude our reflections, look at language and how it functions in the face of the inexpressible.

III

We remember through language. When we forget, said Hofmannsthal, language will remember in our stead. The Nazis knew that language had power. So did and do the Soviets. Dictatorships, engaging in censorship, know that unwanted names and script must disappear or be falsified. Piotr Rawicz in *Blood from the Sky*, describes a scene where Jewish Häftlinge (camp prisoners) are forced to demolish the tombstones in a Jewish cemetery. The narrator is confronted with the "death of stones". More correctly, with the death of writing. I cite this passage to prepare us for the reduction of language and its successive death in Paul Celan's poetry:

The blind, deafening hammer blows were scattering the sacred characters from inscriptions half a millennium old... And *aleph* would go flying off to the left, while a *he* carved on another piece of stone dropped to the right. A *gimel* would bite the dust and a *nun* follow in its make... Several examples of *shin*, a letter symbolizing the miraculous intervention of God, had just been smashed and trampled on by the hammers and feet of these moribund workmen.³⁸

It is difficult to imagine a more radical metaphor for the destruction of human communication. The sanctity of script, which certifies our very existence as human beings, was laid waste to during the Holocaust. Alvin Rosenfeld reminds us of finger-clawed messages in the "bath-houses" of the extermination camps and asks us to imagine

³⁷ *Ibid.*, pp. 190-191.

³⁸ RAWICZ, Piotr. *Blood from the Sky*. Tr. Peter WILES. New York, Harcourt, Brace & World, 1964, p. 57.

what must have occurred at the moments when these “iconic signatures were placed”.³⁹ Elie Wiesel expected that the silence following the screams would deafen the world. But the world was largely silent, and most screams went unheard. Therefore Wiesel and others decided to break the silence. What the witnesses have written to represent or to mediate the terror of these messages or to metaphorize it, quite literally to carry-it-over into the language of memory, has become the text of a new poetics which Alvin Rosenfeld called “the poetics of expiration”.⁴⁰ This poetics encompasses a sizable body of literature. It has roots in the scriptural tradition of *The Lamentations*, written to forestall the silence of forgetting. Readers of Nadjezhda Mandelstam’s *Pyrwaya Kniga* and *Wtoraya Kniga* (*Hope Against Hope* and *Hope Abandoned*) will recall that she tells us, after her husband had been extinguished and erased like a piece of writing, that the “scream is the last trace of the human being. With his screams he fights for his right to live, he calls for help, he marshals us into resistance. If all else is gone, one must scream. Silence is the true crime against humanity”.⁴¹ Screams are notations of a meta-language of terror, which contemporary poetry seeks to translate into words; they are appropriate in a language that is to “discriver fondo a tutto l’universo”, and not in one “which cries mama and papa.” After Horace’s *carmina non prius audita* and countless heard and unheard melodies throughout history, the Holocaust has presented poets and their readers with a new challenge: *clamores non prius auditi*, screams hitherto unheard.

If these screams are allowed to go unrecorded, we destroy the suffering and dead once more; German has a verb *totschweigen*, which means to kill, to erase by silence. Dictatorships pay close attention to poems and other scripted things. Mandelstam virtually chose his own death when, in November of 1933, he wrote a poem in which Stalin was addressed as “murderer and peasant-slayer”.⁴² In essence, he was killed for having written a poem. And besides he was Jewish. What ultimately makes the Holocaust very much a matter of language is that the exterminations were acts committed in language. Language was

³⁹ ROSENFELD, Alvin, *A Double Dying: Reflections on Holocaust Literature*. Bloomington /London, Indiana University Press, 1980, p. 95.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 82-95.

⁴¹ MANDELSTAM, Nadezhda, *Hope Against Hope: A Memoir*. Tr. Jeanne NEMCOVÁ. New York, Atheneum, 1970, pp. 42-43.

⁴² *Ibid.*, p. 13.

thought, therefore, to have sustained such massive disturbance, interruption and loss of innocence that a new language seemed necessary, one which not only included the vocabulary of inhumanity but cries, screams, and gestures as well. Primo Levi, who realized after his arrival at Auschwitz that we lack words for “the demolition of man”, was sure that if the camps has lasted any longer “a new harsh language would have been born”.⁴³ Readers of the Gulag volumes have observed that the specific and largely unfamiliar camp-vocabulary necessitated a separate glossary.

Is it presumptuous to suggest that, among literary forms, poetry must ordinarily bear the brunt of having to mediate the inexpressible and that it must, in particular, “replace the disrupted ceremonies of mourning?”⁴⁴ The Holocaust poet therefore has the most difficult task. Listen to the words of Abba Kovner:

...But the community in which I pray and say my poems is half alive and half dead. Who are the living and who are the dead? I don't know how to answer this question. But I believe there is one place in the world without cementaries. This is the place of poetry. And because of this belief, I stand here before you.⁴⁵

Holocaust poetry is for the most part burial poetry, consisting mainly of brutally deferred and delayed commemoration. The poet places himself between us and naked unmourned death. We might wish to extend a comment by Stephen Spender and say that Kovner, Sachs and Celan have provided a “veil between us and the dead”.⁴⁶ This mediation, perceived by Celan, for example, as “the excess of my speech”,⁴⁷ led many of the mediators into sickness, premature death and suicide. But their words, though interrupted, do remain. An example: Dan Pagis, a Hebrew poet who spent his adolescence in

⁴³ LEVI, Primo, *If This Is a Man.*, p. 144.

⁴⁴ EZRAHI, S.D. *By Words Alone...*, p. 218.

⁴⁵ KOVNER, Abba, *A Canopy in the Desert*. Selected Poems. Tr. Shirley KAUFMAN. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1975, p. xiii.

⁴⁶ KOVNER, Abba and Nelly SACHS, *Selected Poems*. Tr. Shirley KAUFMAN, Michael HAMBURGER and others. Introduction by Stephen SPENDER. [Penguin Modern European Poets] Harmondsworth, Penguin Books, 1971, p. 9.

⁴⁷ “Und das Zuviel meiner Rede: / angelagert dem kleinen / Kristall in der Tracht deines Schweigens”. From the poem “Unten” (“Sprachgitter”) in Paul CELAN, *Gedichte in zwei Bänden*, I, p. 157 [Regarding all SACHS and CELAN text references please see notes 49 and 52 respectively].

camps wrote a poem "Written in Pencil in a Sealed Boxcar". I need not cite more than the following lines: "Here in this transport / I am Eve / With my son Abel / if you see my elder son / Cain son of Adam / tell him that I".⁴⁸

None of the Holocaust poets whose work has reclaimed lost or unknown linguistic land died with a 'rounded' *oeuvre*. I should like to call your attention to two poets, Nelly Sachs and Paul Celan, and reflect briefly on how they managed to mediate the face of the Gorgon Medusa. I hope you will later continue and pursue by yourself what I can only hint at.

Language in itself became a problem for Nelly Sachs whose life in exile was in constant jeopardy from physical and mental illness. She too (as had Celan) incessantly tried to find a language for the dead. This process is serially repeated: "When the great horror came / I became mute, / Fish its death side / turned upward".⁴⁹ We come upon a virtual community of metaphors denoting silence and muteness: lips with the mouth removed, fish with its death side turned upward, language trying to be born inside the mouth, letters dying as martyrs, and the ineffable tearing at the umbilical cords of the words. Rawicz's desecrated grave stones come to mind when, in her collection "Flight and Metamorphosis", Sachs says: "Unassailable / my dead, is your fortress built from blessings // I do not know / how to ignite / the light of your vanished alphabet / with my mouth / which / has / earth / sun / spring / silence / grow on its tongue".⁵⁰ This section represents the first two-thirds of the poem, the lines consisting, for the most part, of a single word, iconizing not only the short and labored breath, but the difficult birth of this language as well. The theme is varied

⁴⁸ Translated from the Hebrew and cited by EZRAHI, S.D., in *By Words Alone...*, pp. 111-112.

⁴⁹ "Als der große Schrecken kam / wurde ich stumm — / Fisch mit der Totenseite / nach oben gekehrt [...]" from the collection "Glühende Rätsel" in *Suche nach Lebenden: Die Gedichte der Nelly Sachs*. Eds. M. and B. HOLMQVIST. Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1971, p. 50. For the translation of this and other text by Nelly SACHS consult Nelly Sachs, *O the Chimneys: Selected Poems*. Tr. Michael Hamburger and others. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1967.

⁵⁰ "uneinnehmbar / ist eure nur aus Segen errichtete / Festung / ihr Toten. // Nicht mit meinem Munde / der / Erde / Sonne / Frühling / Schweigen / auf der Zunge wachsen läßt / weiß ich das Licht / eures entschwundenen Alphabetes / zu entzünden // [...]", in *Fahrt ins Staublose: Die Gedichte der Nelly Sachs*. Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1961, p. 272 [From the Collection "Flucht und Verwandlung"].

endlessly: "Behind the lips / the ineffrable waiting / it tears at the words' / umbilical cords // martyrdom of the letters in the mouth's urn /spiritual ascension / out of the knives of pain".⁵¹

It took time for the critics to admit that Paul Celan is essentially a Holocaust poet, albeit solidly anchored in the modern tradition. Post-structuralist attention has made his *oeuvre* the rather restricted province of hermeneutic critics and theorists. Let me point out that in Celan the suicidal rhetoric mentioned by George Steiner, after its irreversible recession and reduction, led to the successive death of language. We might adapt the observation: 'Had Billy Budd found words and a way to deliver them, Claggert might have lived', to Celan's work and conclude: Had Celan found communication in German truly possible, he would never have reduced that language—his mother tongue and the tongue of the murderers of his mother and his people—and alienated it into other languages and into silence. He was conversant with French and with other languages as well. He chose to let incommunicability in *German* determine his fate: and thus, *die Sprache starb dem Dichter vor*, i.e. language showed the poet how to die and preceded him in death. Language and the poet *in extremis*. Let me give you, in choronological order, some of Celan's most memorable Holocaust encodations: "We were dead and able to breathe"; the choreographic figure of the 'Death Fugue'; in "Tenebrae", a poem constructed on a Hölderlin grid, "We have been seized, Lord / clawed into each other as if / everyone's body was yours, Lord." Again and again the dead are invoked, and the distinction between them and the living, here in "Stretto", is erased: "It is I, I, / I lay between you and I was / open, was / audible, I kept ticking for you / your breath / did obey / it is still I / you are asleep" or "Came, came / a word came / came / through the night / wanted to shine, wanted to shine. // Ashes / ashes, ashes / Night / Night and Night / Go to the eye, the / moist eye". Or "All those names, / all those names incinerated / with you. So much ash must be blessed" or "Silence, fired like gold, in charred, charred / hands. / Finger, thin as smoke. Like crowns, crowns made of air / on—" and, finally, "that language-swal-

⁵¹ Hinter den Lippen / Unsagbares wartet / reißt an den Nabelsträngen / der Worte // Märtyrersterben der Buchstaben / in der Urne des Mundes / geistige Himmelfahrt / aus schneidendem Schmerz — // [...]”, also from "Flucht und Verwandlung", in *Fahrt ins Staublose*, *ibid.*, p. 319.

lowing/ shower / transluminated semantically // the bare unwritten wall / of a stand up cell // here // I traverse / without clock".⁵²

As Celan's suicidal rhetoric becomes more pervasive, devastations in the poet's house of language become predictable: particles of negation, reductions; demolished corpuscles of speech take over. Literally and figuratively, cohesive language stops where human communication ceases. Celan knew then that nothing that he had ever experienced, historically and in language, could ever be encoded in comprehensible linguistic sign-systems. The Holocaust proved ineradicable, and language itself, by means of which it could, for him, perhaps have been eradicated, proved ineradicable also, despite all hermetization, hebraization, decontextualization and reduction to various modes of "sickle-script".⁵³ At the end, death became another form of life, as Hölderlin had hinted at in his text "In lieblicher Bläue": "Leben ist Tod, und Tod ist auch ein Leben".⁵⁴

Celan had expressed his affinity to the victims of the Holocaust and had, by consciously over-seeing and practicing the syntactic disin-

⁵² "Wir waren tot und konnten atmen" from the poem "Erinnerung an Frankreich" ("Mohn und Gedächtnis") in P. C. *Gedichte*, I, p. 28; "Gegriffen schon, Herr, / ineinander verkrallt, als wär / der Leib eines jeden von uns / dein Leib, Herr". From "Tenebrae" ("Sprachgitter"), *ibid.*, I, p. 163; "Ich bins, ich, / ich lag zwischen euch, ich war / offen, war / hörbar, ich tickte euch zu, euer Atem / gehorchte, ich / bin es noch immer, ihr / schläft ja" from "Engführung" ("Sprachgitter"), *ibid.*, I, p. 198; "Kam, kam. / Kam ein Wort, kam, / kam durch die Nacht, wollt leuchten, wollt leuchten. // Asche. / Asche, Asche. / Nacht. / Nacht-und-Nacht. — Zum Aug geh, zum feuchten", *ibid.*, p. 199; "Alle die Namen, alle die mit — / verbrannten / Namen. Soviel / zu segnende Asche. [...] from "Chymisch" ("Niemandrose"), *ibid.*, I, p. 227; "Schweigen, wie Gold gekocht, in / verkohlten verkohlten / Händen. / Finger, rauchdünn. Wie Kronen, Luftkronen / um — —", *ibid.*, I, p. 228; "der [...] / spracheschluckende Dushraum, / seinantisch durchleuchtet, // die unbeschriebene Wand / einer Stehzelle: // hier // leb dich / querdurch, ohne Uhr". ("Fadensonnen"), *ibid.*, II, p. 151. — — For the translation of this and other text by Paul CELAN consult the two principal bi-lingual anthologies: *Paul Celan: Speech-Grille and Selected Poems*. Tr. Joachim NEUGROSCHEL. New York, E.P. Dutton, 1971 and *Paul Celan: Poems. A Bilingual Edition*. Tr. Michael HAMBURGER. New York, Persea Books, 1980.

⁵³ This refers to the passage "Singbarer Rest — der Umriß / dessen, der durch / die Sichelschrift lautlos hindurchbrach, / abseits, am Schneecort." ("Atemwende"), *ibid.*, II, p. 36.

⁵⁴ From a very late text, "In lieblicher Bläue..." of Hölderlin's. Its attribution has been in question. I refer the reader to a convenient one volume edition: Friedrich HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke*. Ed. Paul STAFF. ["Tempel-Klassiker"] Berlin/Darmstadt, Der Tempel Verlag, 1960, pp. 415-417 and to Michael HAMBURGER's translation in *Poems and Fragments. A Bilingual Edition*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1967, pp. 600-605.

tegration of his language 'executed' German from inside out. An American writer, Jed Rasula, suggested that, in Celan's hands, the German language had become the instrument of its own disembodiment.⁵⁵ Disembodiment metaphors are uncommonly frequent in Celan. Language disembodies first itself, and then the poet. In German, "sich ent-leiben" (to disembody oneself) means to commit suicide. Celan's suicide, whatever the immediate triggering circumstances might have been, had been prescribed by his own writing.

Poetry after Auschwitz: I will end on a personal note, to establish a transition to the reading of a few poems several of which, set to music, you will hear performed for the first time tonight. I cannot and I do not wish to speak about my own poetry. I am quite aware that, along with many others, I have arrogated Holocaust experience and am, in George Steiner's eyes, guilty of poetic overdrafts. I gave you in the beginning what I believe were the elements of my modest authentication. Witnesses, survivors, and spared bystanders do, on one level, constitute a community of destiny and experience. Auschwitz and Hiroshima, as completed and potentially repeatable holocausts, have forged East and West and Jew and Gentile into a democracy of disaster. May I say, and I shudder as I say it, that while conceiving and writing my Auschwitz poem I was seized and marked, though I escaped in the flesh.

Writing may create a momentary island of sanity on which it is possible to live and to love. One section in my poem reads: "That we continue to love / is a miracle / Since Auschwitz / since Auschwitz / I feel shame in an embrace".⁵⁶ These lines and those that follow and speak of physical love have been criticized as morbid, in poor taste, and, worst of all, as mendacious and untrue. Let me try to answer this massive reproach. I consider it proper to ask myself and my readers whether, after Auschwitz, we should feel shame while embracing or writing about embracing. Is it not at the momento of the embrace that we become most aware of the preciousness of human life and of its need for protection? Should we not speak of that knowledge and thereby attempt to slow down the seemingly irreversible plague that has

⁵⁵ RASULA, Jed, "Paul Celan", in *Studies in Twentieth Century Literature* VIII, 1 (1983), p. 115.

⁵⁶ "Daß wir weiterlieben / ist ein Wunder. // Seit Auschwitz, // seit Auschwitz / schäme ich mich / in der Umarmung", from "Nach Auschwitz" in Richard EXNER, *Mit rauchloser Flamme*. München, Schneekloth, 1982, p. 102. The entire text of this poem, in German and in English, is appended.

befallen us in all our relationships private and public, the plague of indifference? Do we need to explain why the act of love and the act of speech and writing are, on a very important level, one and the same? I am convinced that the question of whether we should feel shame when we embrace as survivors of holocausts, addresses a more legitimate and a more pressing concern than would one more discussion of Adorno's famous dictum that it has become impossible to write poetry after Auschwitz. Impossible or not, to me it seems necessary.

Perhaps the plunging human child Icarus has moved a bit into the foreground now and perhaps our daily lives, informed by the limited but palpable knowledge of the Holocaust, will sail on a little less calmly. I think we have understood that this fall was an important failure and why it was one. And perhaps we are now in the position of that desperate person in Goya's caprichos who clutches his head, around which whirl and circle batlike creatures, horrible products of our own fantasies: "The sleep of reason produces monsters".⁵⁷ The lesson of this *capricho* is worth the horror. Especially as members of the academy we share the collective responsibility to stay awake and to dispel these monsters.

It seems to me that much of the knowledge of the Holocaust was born of fire, whether it fell from the sky or rose from the pit. Countless millions have perished in our lifetime, ultimately victims of the indifference of countless other millions and, in some cases, of their own disbelief. All of us, without exception, whether we know it or not, have been burnt. Let us live and act in accordance with this knowledge. I believe we have no choice.

⁵⁷ "El sueño de la razón produce monstruos". For a brief but excellent discussion of the "caprichos" see F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Los Caprichos de Goya y sus dibujos preparatorios*. Barcelona, Instituto Amatller de Arte Hispánico, 1949, pp. 45, 87 and illustrations.

Nach Auschwitz

1

Keine Gedichte mehr?
 Etwa der apologetische
 Regierungsbericht
 (das Weißbuch — o Sprache,
 mißbrauchte Sanftheit
 des Schnees!),
 der langatmige verlogne
 Roman oder die
 Zeitung?

Wie ein Massengrab
 spart ein Gedicht
 Raum un Zeit.

Vor Auschwitz,
 seit Auschwitz
 regnete es Diktaturen,
 und Flüsse un Städte
 führten Blut.

Seit Auschwitz
 ist die Geschichte
 nicht totzukriegen.
 Arbeit macht
 immer noch frei,
 und abends hört
 immer noch Bach
 oder Mozart,
 wer tagsüber tötet.

Seit Auschwitz
 —Hut ab vor diesem
 Jahrhundert—
 ist nichts mehr
 unmöglich.
 Auch Gedichte nicht.

2

Ermuntert,
 ihrer Plantasie
 freien Lauf zu lassen,
 zeichneten Kinder
 aus Kambodscha,
 dessen neuester Mörder
 letzthin befand,
 es gebe dort ganze
 Millionen Menschen
 zuviel,
 wie man Eltern,
 Geschwister und Fremde
 aufhängte, erschöß
 und verbrannte.

Dabei
 erkundigte sich ein Mädchen,
 was eine Puppe sei.

Die Luft bebt noch
 vom Zuschlagen der Pforten
 des Gartens,
 und eine Stimme,
 die Adam und Eva
 zur Arbeit befahl
 (es war Gnade, glaubt
 mir, Routine und
 Trost der Erschöpfung),
 weht noch immer.

3

Heute,
 einen Atemzug
 vor dem dritten Jahrtausend
 des Kreuzes,
 fressen
 die erste und zweite Welt
 wahllos die dritte.
 Strahlend

wird zugrunde gehen,
was nicht verhungert.
Anthropophagen:
o wie das Fremdwort
euch schont.

Die Apokalypse
(Johannes auf Patmos,
Hieronymus Bosch,
die furchtbaren
Märchenerzähler)
hat schon lange
begonnen.

Wir leben,
ehe wir sterben,
ihre Details.

4

Frühmorgens
die Sonne,
die Blumen,
das Erdreich geöffnet.
Natürlich
schlagen die Amseln
auch im Wald
von Katyn.

Hut ab
vor unserem Jahrhundert.
Sein Fortschritt
ist unübersehbar:
Genickschuß und
Hirnchirurgie
pflegt es mit
Akkuratessse.
Es rottet uns aus
wie es uns rettet
und ficht mit dem Krebs
den es gesät.

Kopf ab
vor unserem Jahrhundert.

Komm,
neues Jahrtausend
nach Auschwitz.

Sonst war alles
umsonst.

5

Daß wir weiterlieben
ist ein Wunder.

Seit Auschwitz,

seit Auschwitz
schäme ich mich
in der Umarmung.

Dein Hals pulst
gegen meine Lippen
wie große Vögel
ihre Beute schlagen.

Unsere Leiber
fahren atemlos
ineinander
un liegen nackt
verklammert,
als hätte sie einer
zu Tode geduscht.

Solange ich
deine Haut spüre,
schinden sie dich nicht.

Wir fahren vor Dankbarkeit
aus dem Schlaf.

6

Wach auf!
Sie töten im Schlaf,
und südlich von uns

(los desaparecidos)
 wird, was einer geküßt
 (die Verschwundenen)
 schon wenig später
 gefoltert.

Komm,
 eh uns mit Keulen
 die Stunde schlägt,
 ehe wir,
 die Verschwindenden,
 uns übergeben.

Trotz Auschwitz
 ist die Geschichte
 nicht totzukriegen.
 Aber wir,
 aber wir,
 und wie leicht.

7

Wach auf,
 berühre mich,
 warte nicht,
 bis die Zeiten
 sich ändern
 Sie ändern
 sich nie.

Bis Auschwitz
 und alle Verschwundenen
 vergessen, erinnert,
 gesühnt —
 sind wir verstummt.

8

Dennoch Gedichte.

Mundtot gesprochen,
 gefoltert empfangen.

Nur Menschen
verschwinden
spurlos.

Dichter kann man
erschlagen, Namen
werden gelöscht.
Einer, die Hoffnung
vielleicht, brennt sich
die Lettern ins
Hirn.

Weiß,
drucklos,
aus Archipelen
über die Grenzen
mit ihnen.

Und jetzt
schreien, sie laut
und auswendig
schreien:

Die Schrift
als Sturm,
als Rauch von Menschen,
die brannten.

After Auschwitz

I

After Auschwitz
no more poems?

Do we prefer
the apologetic
government newscast,
(the White Paper —oh language,
abused gentleness
of snow!),
the longwinded
and lying novel,
the daily paper
perhaps?

Like a mass grave
 a poem saves
 space and time.

Before Auschwitz,
 since Auschwitz,
 dictatorships
 have rained from the shy
 and cities and rivers were
 swollen
 with blood.

Since Auschwitz
 you cannot kill
 history. Work still
 sets you free, and
 after work those who
 have killed during
 the day still listen
 to Bach and Mozart
 at night.
 Since Auschwitz,
 —hats off to
 this century—
 nothing is ever
 impossible.

Not even poems.

II

Encouraged
 to give free vent
 to their imagination,
 children
 from Cambodia
 whose latest murderer
 recently decided
 there were still
 millions of people
 too many,
 drew parents,
 brothers, sisters and strangers

being hanged, shot
and burned.

While drawing
a little girl inquired
what a doll was.

The air still trembles
from the slamming of the gates
of the Garden,
and a voice
which commanded
Adam and Eve to work
(it was mercy, believe
me, routine and
the comfort of exhaustion),
is still calling

III

Today, a breath away
from the third millennium
of the Cross, the first
and second world
indiscriminateley devour
the third

Radiant whatever does not starve
will perish.
Anthropophagi:
oh, how that foreign word
shields you.

The Apocalypse
—St. John of Patmos
and Hieronymus Bosch
(ghastly teller of tales)—
has already begun.

Before we die
we shall live
its details.

IV

Early in the morning
the sun,
the flowers, the earth
wide open.
Yes,
the blackbirds sing
also in the forest
of Katyn.

Hats off
to our century.
It has
amazingly refined the shot
in the back of the neck
and brain surgery.
It exterminates as it
saves us, and fights
the cancer it sows.
Heads off
to our century.

Come,
new post-Auschwitz millenium,
to Auschwitz.

Or all was
in vain.

V

That we continue
to love is a
miracle.

Since Auschwitz

since Auschwitz
I feel shame
in an embrace.

Your throat's

beat hammers
 agains my lips
 as large birds
 would finish their prey.

Our bodies
 breathlessly rush
 into each other
 and lie naked,
 interlocked as if
 showered to death.

While I still
 feel your skin
 they cannot flay you.

We awake with a start —
 from gratitude.

VI

Awake! Sleepers
 they kill in their
 sleep.

And to the south
 (los desaparecidos)
 what a man has kissed
 (those vanished)
 is tortured
 soon after.

Come!
 The bell, rung with clubs,
 is tolling for us —
 before we
 vanishing ones
 will surrender.

Despite Auschwitz
 they cannot kill
 history dead —

But us
but us
and how well.

VII

Awake!
Touch me.
Don't wait til the times
change. The times never
change.

Before Auschwitz
and all the vanished
are forgotten, remembered,
atoned for
we will have lost
our voice.

VIII

Poems,
nevertheless.

Uttered through
gags. Conceived on the
rack.

Humans only
vanish without
a trace.

Poets can be clubbed
to death. Names
are expunged. Someone,
perhaps Hope, remembers
and burns its letters
into the brain.

White
printless,
from archipelagoes

get them across
the frontiers.

And now
scream them, scream
them out loud and
by heart.

Writing
as a storm
as the smoke of human
beings who burnt.

(translated by Ewald Osers
and Richard Exner)

Schwarzgeburt

Gräßlicher
Dammriß

Glatt
lagt ihr in Nessus-
hemden unentfacht
als sich am sechsten
des achten fünfund-
vierzig die Hölle
im Himmel
entband

Toten-
umquirlt die Brücken-
Pfeiler des Ota. O Spring-
flut schwarzer Tränen die
Augen Münden und Haut
zerregneten

Wo
seid ihr Herzentfallene
wo?

Gesichter von dieser
Sonne gesotten blätterten den
Leib hinunter und stießen

Zungen aus

Entsetzliches
wehte

Schon vor der halben Nacht
waren wir nackt und bloß
noch Knochen. Am dritten Tage
riß lauter Tod
zum zweiten Mal
den Schoß:

Läufiger weit-
offner Schwarzgebärer.

Black Birth

Ghastly
rupture

You lay
poised in tight Nessus
shirts when on the sixth
of the eight month in forty-
five hell was born in
heaven above

death-
clogged bridge piers of
the Ota. Oh rip tide of black
tears whose rain dissolves
eyes mouth and skin

where
are you where heart-
disgorged beings?

Faces boiled
by this sun shredded shedding
downward emitting tongues

a ghastly
wind

Before night came we were
naked and nothing

but bones. On the third day
the womb crammed with
death tore open
once more
in heat wide open
black bearer.

(translated by Richard Exner)

Consulted Works and Suggested Selected Readings

- ADORNO, Theodor W., *Noten zur Literatur*, vol. II of *Gesammelte Schriften*. Ed. Rolf TIEDEMANN. Frankfurt, Suhrkamp, 1974.
- ALEXANDER, Edward, "Elie Wiesel and Holocaust Literature". *Midstream* XXVII, 4 (April 1980), pp. 59-61.
- ALEXANDER, Edward. "The Incredibility of the Holocaust", in *The Resonance of Dust: Essays on Holocaust Literature*. Columbus, Ohio State University Press, 1979, pp. 3-28.
- ÁLVAREZ, A., "The Savage God", in *The Savage God: A Study of Suicide*. New York, Random House, 1971.
- ÁLVAREZ, A., "The Literature of the Holocaust". *Commentary*, vol. XXXVIII, November 1964, pp. 65-67.
- AMÉRY, Jean, *At the Mind's Limits: Contemplations by a Survivor on Auschwitz and its Realities*. Tr. Sidney ROSENFELD and Stella P. ROSENFELD. Bloomington, Indiana University Press, 1980.
- ANDERS, Günther, *Besuch im Hades*. München, C. H. Beck, 1979.
- ARENDT, Hannah. *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*. New York, The Viking Press, 1963.
- BAUM, Rainer C., *The Holocaust and the German Elite: Genocide and National Suicide in Germany, 1871-1945*. London, Croom Helm, 1981.
- BECKER, Jurek, *Jakob der Lügner. Roman*. Neuwied/Berlin, Luchterhand, 1970.
- BETTELHEIM, Bruno, "Surviving". *The New Yorker*, August 2, 1976.
- BOROWSKI, Tadeusz, *This Way for the Gas, Ladies and Gentlemen and Other Stories*. Tr. Barbara VEDDER. New York, The Viking Press, 1967.

- BRAHAM, Randolph L., *Contemporary Views on the Holocaust*. Boston/The Hague, Kluwer-Nijhoff Publishing, 1983.
- BRAHAM, R. L. (ed.) *Perspectives on the Holocaust*. Boston, Kluwer-Nijhoff Publishing, 1983.
- CARGAS, Harry J., *In Conversation with Elie Wiesel*. New York, Paulist Press, 1976.
- CARGAS, Harry J., (ed.) *Responses to Elie Wiesel*. New York, Persea Books, 1978.
- CELAN, Paul, *Paul Celan: Speech-Grille and Selected Poems*. Tr. Joachim NEUGROSCHEL. New York, E.P. Dutton, 1971.
- CELAN, Paul, *Paul Celan: Poems. A Bilingual Edition*. Tr. Michael HAMBURGER. New York, Persea Books, 1980.
- DAWIDOWICZ, Lucy S., (ed.) *A Holocaust Reader*. Introduction and Notes by L.S.D. New York, Behrman House, 1976.
- DAWIDOWICZ, Lucy S., *The Holocaust and the Historians*. Cambridge, Harvard University Press, 1981.
- DELBO, Charlotte, *None of Us Will Return*. Tr. John GITHENS. New York, Grove Press, 1968.
- ENGEL, Morris S., "Introduction", in Redmil BORYKS, *Kiddush Hashem*. Tr. Morris S., ENGEL. New York, Behrman House, 1977.
- ESTESS, Ted L., "The Journey into Night", in *Elie Wiesel*. New York, Frederick Ungar Publishing, 1980, pp. 17-32.
- EZRAHI, Sidra DeKoven, "Holocaust Literature in European Languages". *Enciclopedia Judaica: Year Book 1973*. Jerusalem, Keter Publishing House, 1973, pp. 104-119.
- EZRAHI, Sidra DeKoven, *By Words Alone: The Holocaust in Literature*. With a Foreward by Alfred KAZIN. Chicago/London, The University of Chicago Press, 1980.

- FELDMAN, Irving, *The Pripet Marshes and other Poems*. New York, The Viking Press, 1965.
- FELSTINER, John, "The Biography of a Poem". *The New Republic*, No. 3611, April 2, 1984, pp. 27-31.
- FINE, Ellen S., "The Surviving Voice: Literature of the Holocaust", in *Perspectives on the Holocaust*. Ed. R.L. BRAHAM. Boston, Kluwer-Nijhoff, 1983, pp. 105-117.
- FRIEDLANDER, Albert H., (ed.) *Out of the Whirlwind. A Reader of Holocaust Literature*. New York, Schocken Books, 1976.
- GOES, Albrecht, *The Burnt Offering*. Tr. Michael HAMBURGER. Pantheon Books, 1956.
- HOELZEL, Alfred, "Forgiveness in the Holocaust". *Midstream* XXIV, 10, October 1977, pp. 65-70.
- HOELZEL, Alfred, "The Germanist and the Holocaust". *Unterrichts-Praxis* XI, 2 (1978) pp. 52-59.
- IBUSE, Masuji, *Black Rain*. Tr. John BESTER. Tokyo/Palo Alto, Kodansha, 1980.
- INSDORF, Annette, *Indelible Shadows: Film and the Holocaust*. New York, Random House, 1983.
- JASPERS, Karl, *Vom Ursprung und Ziel der Geschichte*. Zürich, Artemis-Verlag, 1949.
- KOVNER, Abba, *A Canopy in the Desert*. Tr. Shirley KAUFMAN. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1973.
- KOVNER, Abba and Nelly SACHS, *Selected Poems*. With an Introduction by Stephen SPENDER. Harmondsworth, Penguin Books, 1971.
- KREN, George M., and Leon RAPPOPORT, *The Holocaust and the Crisis of Human Behavior*. New York, Holmes & Meier, 1980.

- KUZNETSOV, Anatoly, *Babi Yar: A Documentary Novel*. Tr. Jacob GURALSKY. New York, The Dial Press, 1967.
- LANGER, L. L., *The Holocaust and the Literary Imaginagion*. New Haven, Yale University Press, 1975.
- LEVI, Primo, *If This Is a Man*. Tr. Stuart WOOLF. New York, The Orion Press, 1959.
- LIFTON, Robert Jay, *Death in Life. Survivors of Hiroshima*. New York, Random House, 1967.
- LIFTON, Robert Jay, "Youth and History", in *History and Human Survival: Essays on the Young and Old, Survivors and the Dead, Peace and War, and Contemporary Psychohistory*. New York, Random House, 1970, pp. 24-57.
- LUSTIG, Arnost, *Diamonds of the Night*. Tr. Jeanne NEMCOVÁ. Washington, D.C./ San Francisco, 1978.
- LUTHER, Martin, "On the Jews and their Lies" in *The Christian in Society*, Vol. IV [Vol. 47 of Luther's Works]. Philadelphia, Fortress Press, 1971, pp. 122-306.
- MANDELSTAM, Nadezhda, *Hope Against Hope: A Memoir*. Tr. Max HAYWARD. New York, Atheneum, 1970.
- MANDELSTAM, Nadezhda, "The Years of Silence", in *Hope Abandoned*. New York, Atheneum, 1974.
- MITSCHERLICH, Alexander and Margarete, *Die Unfähigkeit zu trauern: Grundlagen kollektiven Verhaltens*. 9th ed. München, Piper & Co., 1973.
- RAWICZ, Piotr, *Blood from the Sky*. Tr. Peter WILES. New York, Harcourt, Brace & World, 1964, p. 57.
- ROSENFELD, Alvin H., and Irving GREENBERG (eds.) *Confronting the Holocaust: The Impact of Elie Wiesel*. Bloomington, Indiana University Press, 1978.

- ROSENFELD, Alvin H. A., *Double Dying: Reflections on Holocaust Literature*. Bloomington, Indiana University Press, 1980, pp. 3-34.
- ROUSSET, David, *The Other Kingdom*. Tr. Ramon Guthrie. New York, Reynal and Hitchcock, 1947.
- SAALMANN, Dieter, "Betrachtungen zur Holocaustliteratur". *Orbis Litterarum*, XXXVI (1981), pp. 243-259.
- SACHS, Nelly, *O the Chimneys: Selected Poems*. Tr. Michael HAMBURGER and others. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1967.
- SHERWIN, B. L. and S.G. AMENT, (eds.) *Encountering the Holocaust: And Interdisciplinary Survey*. Chicago, Impact Press, 1979.
- SKLOOT, Robert (ed.), *The Theatre of the Holocaust: Four Plays*. Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1982.
- SOLZHENITSYN, Alexander I., *The Gulag Archipelago 1918-1956: An Experiment in Literary Investigation*. 3 vols. Tr. Thomas P. WHITNEY. New York, Harper & Row, 1973-1976.
- SPERBER, Manès, *Wie eine Träne im Ozean: Romantrilogie*. Köln/ Berlin, Kiepenheuer & Witsch, 1961.
- STEINER, George, "A Season in Hell", in *In Bluebeard's Castle: Some Notes Towards the Redefinition of Culture*. New Haven, Yale University Press, 1971.
- STEINER, George, "Silence and the Poet", in *Language and Silence: Essays on Language, Literature and the Inhuman*. New York, Atheneum, 1967.
- STEINER, Jean-François, *Treblinka*. With a preface by Simone de BEAUVOIR. Tr. Helen WEAVER. New York, The New American Library, 1966.
- WIESEL, Elie, *A Small Measure of Victory: An Interview by Gene Koppel and Henry Kaufmann*. Tucson, The University of Arizona, 1974.

WIESEL, Elie, *et. al.*, *Dimensions of the Holocaust: Lectures at Northwestern University*. Evanston III, Northwestern University, 1977.

WIESEL, Elie, *Night, Dawn, The Accident: Three Tales*. New York, Hill and Wang, 1972.

WIESEL, Elie, "One Generation After", in *One Generation After*. Transl. from the French by Lili EDELMAN and the author. London, Widenfeld and Nicolson, 1971, pp. 3-11.

WIESENTHAL, Simon, *Die Sonnenblume: Von Schuld und Vergebung*. Hamburg, Hoffmann und Campe, 1970.

ZIELINSKI, Siegfried, "History as Entertainment and Provocation: The TV Series 'Holocaust' in West Germany", in *New German Critique*, XIX (1980), pp. 81-96.

Poemas de Richard Exner

Traducidos por Elisabeth SIEFER

Después de Auschwitz

1

¿Poemas ya no?
¿Entonces el Informe de Gobierno
apologético
(el Libro Blanco —oh idioma,
¡abuso de la suavidad
de la nieve!),
la extensa novela
mentirosa o tal vez
el periódico?

Como una fosa común
un poema ahorra
tiempo y espacio.

Antes de Auschwitz,
después de Auschwitz
llovía dictaduras
y ríos y ciudades
llevaban sangre.

Desde Auschwitz
ya no se puede matar
la historia.
El trabajo siempre
hará libre
y siempre de noche
escuchan a Bach o a
Mozart
los que de día asesinan.

Desde Auschwitz
¡hay que quitarse el sombrero
ante este siglo! —ya nada es
imposible.

Ni los poemas.

2

Animados
a que dejen rienda suelta
a su fantasía,
unos niños de Kampuchea
—cuyo asesino más reciente
decidió que allá sobraban
millones completos
de seres humanos—
dibujaron
cómo se colgaban
se mataban a tiros y se quemaban
a padres
hermanos y extraños.

Y en eso una niña
quiso saber qué cosa es
una muñeca.

Aún tiembla el aire
con el cerrar de las puertas
del jardín
y una voz
que ordenaba
el trabajo a Adán y a Eva
(ha sido una gracia, creedme,
rutina y consuelo del agotamiento)
aún sigue sonando.

3

Hoy
a un aliento
del tercer milenio

de la cruz,
 el primer mundo y el segundo
 indiscriminadamente
 devoran al tercero.

Radiante
 perecerá
 lo que no se haya muerto por hambre.
 Antropofágeno:
 oh, cómo la palabra extraña
 os protege.

El apocalipsis
 (Juan en Patmos,
 Jerónimo Bosco, los
 pavorosos
 cuentistas)
 ya desde hace mucho
 ha comenzado.

Vivimos,
 antes de morirnos,
 sus detalles

4

Muy de mañana
 el sol,
 las flores,
 la tierra abierta.
 Naturalmente
 los mirlos cantan
 también en el bosque
 de Katyn.
 Hay que quitarse el sombrero
 ante nuestro siglo.
 su progreso
 salta a la vista:
 tiros en la nuca y
 cirugía de cerebro,
 los cultiva
 con exactitud.
 Nos extermina

como nos salva
combatiendo el cáncer
que ha sembrado.
Hay que quitarse la cabeza
ante nuestro siglo

Ven,
nuevo milenio post Auschwitz,
ven a Auschwitz.

Si no, todo fue
en vano.

5

Que sigamos amándonos
es un milagro.

Desde Auschwitz

desde Auschwitz
me avergüenzo
en el abrazo.

Tu cuello pulsa
contra mis labios
como los pájaros grandes
abatén su presa.
Nuestros cuerpos
sin aliento se
entremezclan y
desnudos yacen
trenzados entre sí
como si alguien
les hubiera dado
una ducha mortal.

Mientras yo
sienta tu piel,
no te torturarán
convirtiéndote en pantalla de lámparas.
De golpe nos despertamos
agradecidos.

6

¡Despierta!
 Matan a la gente mientras duermen
 y al sur de nosotros
 (los desaparecidos)*
 lo que uno ha besado
 (los desaparecidos)
 es torturado ya unas pocas
 horas más tarde.

Ven,
 antes de que con cachiporras
 nos suene la hora
 antes de que
 los que estamos desapareciendo
 nos entreguemos.
 A pesar de Auschwitz
 no se puede matar la historia.
 Pero sí a nosotros,
 a nosotros sí,
 y qué fácil.

7

¡Despierta!
 tócame,
 no esperes
 a que los tiempos
 cambien:
 No cambian
 nunca.

Hasta que Auschwitz
 y todos los desaparecidos
 se hayan olvidado, se hayan recordado y
 reivindicado—
 estaremos mudos.

*Español en el original.

8

Y sin embargo, poemas.
Hablados a boca muerta,
concebidos por tortura.

Sólo los hombres
desaparecen
sin huella.

A los poetas se les puede
matar a golpes. Nombres
son extinguidos.
Uno, la esperanza
tal vez, se graba a fuego
las letras en el cerebro.
Blancas
sin imprimir
desde los archipiélagos
por encima de las fronteras
¡Fuera con ellas!

Y ahora
a gritar, con gran voz
y de memoria
gritarlas:

La escritura
como la tempestad,
como el humo de hombres,
que quemaron.

Parto negro

Atroz
ruptura
Lisos
estábais yaciendo en túnicas de
Neso no atizados
cuando el seis
del ocho del cuarenta y
cinco el infierno

dio luz
 en el cielo
 Vértice
 de muertos alrededor
 del pilar del puente del Ota
 Oh marea de lágrimas negras los
 ojos las bocas y la piel
 convertidos en lluvia

 ¿Dónde
 estáis, caídos del corazón,
 dónde?

 Caras hervidas
 por ese sol como hojas caían
 por el cuerpo escupiendo
 las lenguas
 lo atroz

soplabá
 Ya antes de la media noche
 estábamos desnudos y nada éramos
 sino huesos. El tercer día
 la muerte rompió
 el regazo
 otra vez:
 negra parturienta en
 calor
 muy abierta.

(Para C.)

Siempre
 en el agua
 en la nieve
 en el hielo en las
 lágrimas

En el principio
 como todos en lo
 más ignoto oscuro
 arrullado y más tarde
 mucho más tarde los
 estridentes cortes
 de las gaviotas.

Tú pensabas
ya temprano
en el río
nadabas
bajo puentes
y gaviotas
Flotabas
escribías
la cara metida
bajo el espejo te quedabas
lo escribías
jamás se acaba eso
encima de mí también
bebías
hundías
letras
yo hubiera
tenido que
tras de ti
hubiera tenido
que
impedirte
gritarte
nada
flota
sálvate
escribiendo sacando todo
fuera
quédate
las letras
son negras
sólo la ceniza es
ligera y
blanca como
carne
arrojada a la orilla

Paul yo
hubiera la
mano hubiera
una palabra quien
nada es que está nadando
encima de nada

hubiera que
de tus
letras
una balsa
de las mías
al menos
una tabla para ti
al río
hubiera que

“Il padrone della notte” de Stanislaw Niewo

Mariapia LAMBERTI y
alumnos del Seminario de traducción
Universidad Nacional Autónoma de México

“Il padrone della notte” es un cuento del escritor italiano Stanislaw Niewo, que aparece en el volumen de cuentos homónimo publicado en 1976.¹ El autor, nacido en 1928, periodista y escritor, descende de una aristocrática familia italiana que dio a las letras un nombre ilustre: Ippolito Niewo (1831-1861), autor de una de las más célebres novelas del *Risorgimento*: *Confessioni di un italiano*. Quizá el pasaje más conocido de esta novela sea la descripción del antiguo castillo de la familia Niewo, y sobre todo de su “aqueróntica” cocina, teatro de las aventuras infantiles del protagonista. El castillo, ubicado en la región de Friuli, en el norte de Italia, fue destruido en 1976 por el terremoto que asoló aquella región. El cuento del descendiente de Ippolito Niewo relata precisamente los cincuenta y cinco segundos que hicieron desaparecer aquel monumento familiar, histórico y cultural, hecho inmortal por el ilustre antepasado.

La versión al español de este cuento es fruto del esfuerzo colectivo del primer grupo de traducción que se ha formado en el departamento de Letras Italianas de la Facultad de Filosofía y Letras desde la desaparición de Alaide Foppa en 1981. El trabajo fue realizado en el primer semestre del año académico 1984-1985 (Traducción I) por Marcela Alborno, Laura Ocampo, María Teresa Peralta, Ana María Muñoz, Ana Vigil y Edmundo Contreras, bajo la supervisión de la maestra Mariapia Lamberti.

¹ *Il padrone della notte*. Milano, Mondadori, 1976.

El dueño de la noche

STANISLAO NIEVO

Apenas habían dado las nueve, y la noche bochornosa de mayo envolvía como un bulto gaseoso la gran construcción que durante seiscientos años había dominado la colina, ensanchándose en un óvalo de piedras ingenuas y poderosas que culminaban en tres torres.

En el interior de este falansterio, dividido en cinco bloques que se soldaban, entre patios, jardines y portones, en un único conjunto, vivían cinco familias, de primos; unas treinta personas. Ocupaban algunas alas de la gran construcción. Otras partes estaban vacías, si bien amuebladas minuciosamente. Otras, en fin, estaban abandonadas.

Era una casa enorme, articulada, que había crecido durante siglos y se había fundido en una armonía grotesca, hasta las dimensiones actuales de cuatrocientas habitaciones, muchas de las cuales parecían verdaderas plazas de armas. La familia que había morado ahí había sido siempre la misma, aunque sus ramas se habían retorcido y quebrantado.

Abajo, en los subterráneos, se alargaban como tentáculos huecos tres largos sótanos. En uno de ellos estaba encerrado un vasto depósito de botellas de champaña, junto a cajas de vino más modesto.

Los grillos no habían cantado aquella noche, pero nadie se había percatado de ello. Tampoco se habían oído las lechuzas que volaban entre las torres, con una notoria simpatía por la del centro. Las lagartijas que habitaban en los vericuetos de los inmensos muros, habían salido de sus refugios casi todas al mismo tiempo, al atardecer, huyendo hacia el declive septentrional donde se abría el parque y la construcción terminaba a plomo sobre un bosque de avellanos.

Nadie se había fijado en estos animalitos, salvo un niño de ojos almendrados y rostro antiguo que aquí vivía. Aquella tarde, al regresar de la escuela no había visto ni siquiera uno de los gatos que frecuentaban los meandros del lugar. Mirando hacia arriba había notado un curioso juego de golondrinas, como un carrusel furibundo a baja altura sobre el triple giro de muros y terrazas, último límite de la gran construcción.

El pueblo al pie de la colina dormitaba tranquilo, iluminado por los nuevos reflectores, cuyos cables habían sido enterrados para no

estropear la magnífica perspectiva. Al fondo se vislumbraban las montañas, como un arco perdido en la noche lunar.

La gran construcción apenas blanqueaba, con sus gruesos bloques apoyados uno al otro, como gigantes duros y cansados. Macizo y un poco retrasado con respecto a la entrada que pasaba debajo de la torre, brillaba un edificio hexagonal, un poco torcido. Era la cumbre alta, la fortaleza de la construcción. Su techado dejaba entrever tejas deshechas, a veces faltantes, y necesitaba reparación. Más al oriente, con perfil militar, dos poderosos edificios en ángulo, uno de ellos rojo, cerraban el escenario de la extraordinaria arquitectura. Esta formaba un panorama célebre que cada domingo atraía tropes de turistas y algunos estudiosos, por una cantidad de vicisitudes históricas y artísticas que se confundían con la leyenda.

A las nueve y un minuto de aquella noche, la luna se escondió. En aquel momento se cortó la electricidad y la gran construcción desapareció.

En la obscuridad una onda invisible abrazó las piedras y empezó a masajearlas con ritmo violentísimo. Era una onda insólita. Surgía del terreno y provocaba una vibración sonora que descendía por una escala entera y huía más allá, hacia gamas desconocidas. Parecía que un tren enorme, a loca velocidad, corriese sobre un puente de hierro sepultado en las entrañas de la tierra. Sobre él una cohorte de viajeros locos tocaba los elementos de una orquesta inmensa, provista de todos los instrumentos que una mente desencadenada pudiese idear y dotada de millares de altavoces.

El ruido salía de la tierra elevándose por todas partes, acompañado de un olor a quemado. El sonido serpenteó entre las piedras metiéndose por doquier como una culebra centellante. Entró en las torres mientras el insoportable mensaje violentaba hombres y cosas.

En las terrazas floridas que el verano precoz llenaba de color, rosas, nomeolvides y rododendros se cerraron bajo el estrépito torrencial, retorciéndose en una polinización histórica. Asumiendo nuevos tonos, las fibras se empaparon de linfa siguiendo el feroz acompañamiento. Pero estaba oscuro y nadie vio nada.

Se inició una sonata salvaje sobre la cual se elevó un timbre argentino, precipitándose en una desmesurada nota baja traspasada por mil toques de trompeta. Era un grito de apocalipsis y la gran construcción golpeada en sus cimientos se encogió en una defensa automática. Las piedras, inmóviles por siglos, sintieron una vida olvidada correr a su encuentro, un alarido antiguo, maternal, hinchado de fracturas. Surgido de un abismo lejano embistió las piedras, y ellas se movieron. Los muros oscilaron, se arquearon en dirección contraria a su propia elasticidad.

Pero la huella del tiempo había formado un surco en el cual recayeron, después de un extraño giro de vals.

Las torres continuaron bailando. *El trino del diablo* de Tartini, agitado, golpeó los muros. Dos grados musicales unidos se alternaron con incisión maligna llevando la vibración a un diapason insoportable.

Entonces la torre central abrió de par en par el techo, que voló lejos como un pájaro de ladrillos perdiendo sus plumas rojas. Las piedras se escurrieron al interior sobre el portón de abajo. En el centro de gravedad vacío había una telaraña de hierro, un reloj viejo de cuatro siglos. Embragaba con delicadeza la torre. Esta había sido construida, en dos periodos, primero el arco extremo y los flancos, y siglos después la pared interna que daba al patio del pozo. Ahora todo se derrumbaba al llamado sombrío que surgía de la tierra.

Había sido todo un acontecimiento para la región entera, cuando se había levantado, pequeña pirámide de Egipto, de los bloques cargados con poleas inclinadas, a principios del siglo XVI. En la cima tenía un minúsculo caballero de hierro. Señalaba el punto más alto sobre la llanura ondulada que terminaba en el mar. Una familia de príncipes oscuros había crecido aquí dentro, volviéndose famosa. Había tenido corte, ejército, había acuñado moneda, administrado justicia y creado la economía de la llanura en un conjunto de vicisitudes olvidadas. A la torre central se habían agregado otras dos. Con ellas había crecido el tejido del pueblo a sus pies. Ahora éstas morían.

Como un caracol la torre más vieja entró en sí misma con un soplo ultrajado. El caballero de hierro quedó en equilibrio sobre una viga arrancada, haciendo girar su figura aterrada. De lado, el muro más antiguo, ligado a la torre, trató de resistir el estrago, liberándose en los ángulos en común que se derrumbaron con ruidos sordos y acolchados.

Bajo tierra se elevó una espantosa suite de arpas. Era la pieza central de un concierto jamás oído, arrollado por la demencia. Lenguas blancas de rocas, cubiertas de cal encogida por el tiempo, se extendieron en los patios centrales desbordándose de un portón a otro. Delante de este desconcertante tapete, el torreón, centro del conjunto, se retrajo como un animal herido. Se desplazó sobre sus cimientos, estrujándose como un trapo. Envolió a la familia que lo habitaba y al mobiliario interno, estirando las centenarias vigas de hierro que enjaulaban su forma. Una terraza se zambulló en el vacío con plantas, mesas, bancos. Las ventanas tintinearón, pero ninguna se rompió. Aplaudían la misteriosa fuerza que resquebrajaba cada cosa pero perdonaba las estructuras frágiles, los vidrios, las flores.

Una caliente nube de cal se extiende por doquier. Desde el inicio del vertiginoso baile habían transcurrido cinco segundos.

En el salón del siglo XVI en el piso central, la más vieja de las grandes salas que dominaban la llanura, los bustos de los emperadores romanos en las paredes rojas hicieron una reverencia y quedaron inmóviles sobre sus propios podios, mientras que la onda de cal se ensanchaba atravesando patios y grandes estancias como un fantasma, para huir por las chimeneas. Las estatuas resistieron, mas no las religiosas. Parecía que hubiese en aquel fenómeno desprovisto de toda gracia, una rebelión contra la armonía aceptada desde hacía tanto tiempo.

El Cristo del siglo XV, anfitrión de piedra que en el salón inferior bajo los emperadores acogía a cada visitante con gesto de bendición, fue golpeado por la espalda. La cabeza se desprendió del busto que fue abatido. Parecía hecha pedazos por un misterioso usurpador. Detrás del Cristo caído apareció una puerta empotrada en el muro grueso. Se oyó un estruendo obscuro, pero la puerta no se abrió. Los cuadros, en la sala, se descolgaron cayéndose. Sólo uno resistió deteniéndose después de una danza histérica. Representaba a San Romualdo arrollado por una visión oscura.

Las oscilaciones aumentaron entre sonidos de tambor y quejidos de violín. La nube caliente espesó. Era un cuento de brujas, y un aliento pestilente transformaba en un castillo infernal cada estructura, entre rechinos y carcajadas. La maciza picota que había servido para antiguas condenas en el patio, después de haber sido una piedra miliar romana en la antigua vía de Aquileia, marcaba ahora el centro de la horrenda fiesta. Alrededor todo danzaba vertiginosamente.

Una escalera de piedra blanda se aflojó junto a la picota, y otra, roja, de ladrillos, se desprendió como una lombriz incierta, deshaciéndose sobre la tierra. Entre las dos escaleras quedaron de pie un contrafuerte empotrado y dos lápidas, recuerdo de una novela famosa y del escritor que aquí la había creado. Ahí abajo se abría un amplio local de un indefinido número de lados que había inspirado el relato de una cocina aquerónica en realidad jamás existida. El suelo se abrió y la cueva soñada apareció. Un fuego apenas visible corrió entre las grandes mesas que la llenaban, deslizándose sobre enseres gigantes. El lugar se dibujó por sí mismo. Aparecieron las figuras ceñudas que los visitantes enamorados de la novela se imaginaban en sus visitas dominicales. El ruido era aquel de las ollas famosas, agigantado como si en un solo minuto debiese cocerse el borboteo secular que le había dado renombre. Era una risotada gorgoteante que subía de la obscuridad

más intensa. Se elevó hacia las arcadas, encendió sombras y oscilaciones perdidas y pareció llevar una ligera suavidad dentro de la caverna.

Un mundo olvidado subió desde el tren desconocido y reapareció. Mil rostros, desgarrados por la nostalgia, se dibujaron. Un niño miraba entre ellos. Soñaba el mar, bajo la línea caliente del sol de primavera. La mirada sonrió, llena de melancolía, y se volvió con ternura hacia los muros. Estos sintieron una energía desesperada que los sostenía mientras una pasión impía los arrastraba hacia el fondo, donde alguien celebraba la conclusión de un círculo mágico. Las ventanas herradas resistieron el extraño desequilibrio. Nada se movió en realidad salvo las sombras. Corrieron vehementes sobre los muros y los besaron con un ímpetu desmayado donde el amor quemaba de tal manera que quedaron sólo las cenizas.

Celosa de esta defensa la balada se ensombreció. La cocina fantástica delineó entre las llamas de la chimenea una combustión verdosa. Manchas resplandecientes serpentearon esparciéndose sobre el rostro de un viejo sin color, mientras un redoble de tambores cubrió la descarga de un fusilamiento. Los escombros apagaron la chimenea y las sombras desaparecieron. La cocina no existía ya.

En aquel instante la fachada externa se ensanchó. Las vigas se opusieron apuntalándose en un juego de habilidad. Los albañiles que habían erigido este bastión central habían pensado en la desquiciada orquesta porque la habían oído una vez. Había pasado también en aquel entonces sobre el largo tren. Por eso habían ligado la construcción con cadenas y con un trenzado de traveses ideado por un antiguo maestro de obras. Las manos habían depositado entre las piedras algo que las defendía, una mezcla alquímica de astucia, técnica y tiempo. Ahora entraba al baile. Pero, ¿sería suficiente?

La pared inició un violento tiro a la soga y logró imponerse aunque algunos pedazos de muro cedieron. No quería caer.

Estaba aferrada ahí una historia hecha piedra sobre piedra, una historia de grandeza y miseria, de pena y astucia, con instantes gloriosos, abusos y llantos desesperados entre el cacareo de las gallinas. En medio, sobre los escudos de armas y las nidadas de gorriónes, había crecido la construcción y todos la habían usado, amado, cambiado. Ahora las gárgolas volaban en lugar de los pájaros y las chimeneas saltaban como tapones de champaña. Una fuerza maligna guiaba la violencia con una libertad terrible.

Ventanas y puertas se abrían y cerraban en el balanceo. Centenares de medallones y de cuadros giraron como trompos. Eran los antiguos príncipes, enloquecidos sobre las paredes. Las piedras que

ellos habían acumulado defendían su orden. Bajo la bóveda, escondidos aquí y allá, sus nietos rezaban inmóviles. En los labios estridentes los pensamientos se habían esfumado. Se elevó un agudo de trompeta y otra fachada, golpeada de lleno, se deslizó descubriendo antiguos pasajes y revelando las estructuras que aún resistían. Alrededor los muebles bailaban frenéticamente, en espera del obscuro visitante que cambiaría todo sentido a la morada y que se había anunciado con el soplo del terror.

En el torreón del siglo XVI un hombre había escondido a su familia bajo una arcada viejísima que tronaba como si tuviera que hundirse bajo un peso insoportable. Era el corazón de la gran construcción.

Indescriptibles instrumentos tocaron al asalto de esta ciudadela poderosa. El hombre apoyó las manos sobre la pared junto con los suyos, con miedo sosegado. Mil manos desaparecidas hacía siglos se apoyaron a su lado. Cadenas y ensambles de cemento tendieron al máximo sus adarajas, mientras un fragor nuevo subía, y cada cosa se volvía blanca y verde, resplandeciente, como si fueran los colores de una extrema resistencia.

La lucha había llegado a su culminación. Un muro rojo al occidente se abrió y los muebles como hombres desnudos, quedaron expuestos, temblando.

La gran pared del torreón que daba hacia el parque al norte y mantenía junto el alto palacio lleno de torrecillas y de miradores se inclinó hacia afuera. Manos, traveses y pernos la detuvieron. Una de las torres restantes se volteó hacia abajo en aquel momento. Habían pasado diecisiete segundos desde que se había iniciado el sombrío jolgorio.

Siguió un instante de calma. La música se aclaró en tonos sofocados, casi acariciantes. La gran construcción existía aún, pero todo orden estaba trastornado. Abajo, los hombres aún estaban vivos.

Dos ráfagas de polvo denso se acercaron en el patio, alrededor del pozo que había permitido la vida del inmenso edificio. Una de las nubes era clara, salida de un torrente de piedra caída, la otra había surgido del suelo, más indeterminada, con olor a azufre. Se tocaron apenas intercambiándose algo, convulsivamente, casi comunicándose un pacto abominable o una orden a la cual ambas, aunque tan diferentes, no podían sustraerse. En aquel instante las rosas y los rododendros de las terrazas se abrieron ligeramente, como si surgiese el día. El techo de una de las dos hospederías se movió encajando las traveses superiores en defensa de la cama de un recién nacido, la última criatura que aquí había visto la luz. Un instante después el trueno se reanudó.

Una columna de vibraciones lacerantes y microscópicas acometió las estructuras restantes con rabia canina. Sin embargo los hombres no fueron tocados. El ritmo ahora tenía una vehemencia arcana, libre de cualquier herencia. Garras acústicas salieron del suelo desgarrando las paredes que quedaban.

Al pie de la colina, el pueblo estaba a oscuras. Se derrumbaba lentamente, casa por casa, a los pies de la gran construcción, unido con ella en toda suerte. Puñetazos armoniosos alcanzaban las piedras veteadas de las habitaciones. Pero ninguna criatura fue muerta. Los puñetazos llegaron hasta la última torre, la más arrogante y joven, que se deslizó sin ruido. En un sollozo geológico las garras sonoras corrieron hacia el cielo desquiciando todo lo que atravesaban. Dos veces el ala dieciochesca del gran falansterio, la más cargada de frescos y cuadros, fue abierta con violencia. Quedaron galerías vacías con bordes perfectos. Delante, la fachada que daba al pueblo quedó en pie. Atrás se había quebrado el techo decorado por un rafaelita famoso, Giovanni de Udine. Había pintado la caída de los titanes en lucha contra el cielo. Los frescos destrozados habían exaltado su mitología. Un gigante truncado miraba atónito el cielo que se había hecho real en la noche profunda. Había pasado otro segundo desde el tremendo inicio.

Las entrañas del suelo fueron golpeadas por un latido monstruoso. La más vieja de las cinco partes de la gran construcción se dividió. Sobre el muro descascarado las traves de traves se detuvieron en equilibrio una masa de muebles pesados. Un cuarto de baño quedó en el aire, suspendido de los tubos que sostenían los lavabos en la antigua posición, sin piso como una exposición moderna.

La nueva perspectiva revelada por un muro disuelto, se fijó en el hombre del torreón y sobre los mil fantasmas que le ayudaban a mantener en pie el edificio. Estaban extenuados. El espíritu de la destrucción, como Marte en las guerras homéricas, entró al campo en persona con un estruendo nuevo y las manos desaparecieron. El largo muro de ángulos indefinidos estalló en piedras redondas. Parecían un enjambre de muchachos felices saliendo de la escuela. Bajaron corriendo por la escalinata rebasándose uno al otro. Una torrecilla con el techo de metal con arabescos pasó encima rechinando con una carcajada alegre. El hombre se quedó bajo el arco con su familia con las manos vacías. El olor a azufre aumentó. Parecía el paso de una bestia misteriosa que anunciaba su mundo feroz. El desconcertante olor invadió sótanos y galerías, subiendo a las salas y bastiones como el aliento irritante de un dueño salvaje. Desde la tierra, en

cientos de kilómetros a la redonda se elevó el mismo bramido. Una horda subterránea aullaba de triunfo.

Las tejas aún prendidas de los techos volaron como murciélagos silenciosos. Estatuas, frescos, armazones aparecieron en el cielo negro. La cal los empolvó como el maquillaje para un espectáculo teatral donde el cielo haría de cúpula.

Detrás de las paredes caídas aparecieron chimeneas y arcos empostrados. Había otro edificio, igualmente grande, prisionero abajo. De los mismos muros se resbalaron cuadros y medallones de poetas, condotieros, cardenales y antepasados oscuros de la antigua familia. Sus semblantes habían envejecido de golpe. Solamente los muros que daban hacia el pueblo con los vidrios emplomados de las ventanas, quedaron intactos, como si se tratara de un asunto íntimo que hay que esconder en casa.

Se elevó en la polvareda un torbellino de clavicordios que recondujeron, aquí, una infancia perdida. También el tiempo estaba trastornado. Regresaron los niños de tantas generaciones, junto a los que habían leído la novela de la gran construcción haciendo de ella su castillo encantado. Con un grito inmenso se voltearon, apagándose en un sollozo.

El polvo denso se elevó revelando un cuadro, un paisaje de los primeros flamencos. Apareció el viejo burgo con los mismos muros, como la fotografía juvenil de un personaje que se hiciera famoso en la vejez. Resplandecía de estupor y de luz, en un olor a prado segado. Albañiles con calzones a media pierna trabajaban levantando paredes. Un maestro velludo con ojos azules los guiaba, entrelazando el diseño que ligaba las gruesas vigas de castaño. Una serie de armazones del tejado, abiertas, se elevaban como un escenario sobre la colina, frente a las montañas. Filas de carruajes y asnos entraban por el portón bajo la torre abierta hacia el cielo. Un espolón indicaba el punto más alto de los trabajos. Montones de piedras estaban a sus pies, en lenguas blancas de espera. El límite al cual había llegado la construcción coincidía con el de destrucción que había sobrevenido ahora. Los dos momentos lejanos del tiempo se soldaron y la visión desapareció. Se cumplían en aquel momento veinticinco segundos.

Un instante después la última pared del torreón se desprendió de sus estructuras. Como una mancha mineral se dirigió hacia el vacío. Las piedras bajas quedaron vibrantes en su sitio. Sobre éstas giraron otras. Aparecieron tres heridas verticales y de éstas brotaron otras piedras unidas a veces de dos en dos, librando un vuelo bellissimo, blanco. Corrieron precisas de violencia, con una mecánica pura.

Pasaron en parvadas entre los árboles, arrollándolos. Ventanas y muebles las siguieron por el loco trampolín. Arrastraron en el vuelo las vicisitudes con las cuales habían vivido. Algo intentaba resistir, quedarse donde ya no había nada.

Manos y ojos despavoridos aparecieron aún, como ánades de una migración equivocada. Un teatrillo deciochesco, gloria de la casa, se libró con un chillido denso. Bastidores y escenarios giraron. Príncipes y plebeyos se aferraron a la escena. Estupidez, ingenio y extraviadas capacidades se entrecruzaron bajo el telón que ondeó entre aplausos inciertos. Una onda vieja pasó por última vez sobre la gran construcción creada entre tantos enredos, con natural magnificencia. Una muchacha de ojos centellantes corrió sujetándose la crinolina para no tropezar y se arrojó al escenario. Pero éste se había ido volando. En la caída de la última pared se formaron habitaciones aéreas por un instante. Eran delicadas y brillaban en la oscuridad, ampliándose. En una de ellas un joven aferró por la cintura a la muchacha de los ojos centellantes y la atrajo hacia sí. Remolinearon como hojas y desaparecieron entre las piedras hasta que la hierba se aplastó bajo los bloques llovidos desde arriba.

Una lengua de escombros vivaces, rojos, se extendió hacia aquella pendiente desde la torre central, alcanzándola con un beso estruendoso. Siguió un estertor y el torreón dejó de existir.

Un brindis fantástico lo saludó. Mil botellas de champaña se abrieron al unísono en las bodegas y el vino brotó como sangre excitada.

Lo oyó otra familia, acurrucada bajo una bóveda al oriente, en el ala roja. Entre ellos estaba el enjuto patriarca de la gran construcción. Sus ojos azules vagaban en la oscuridad, mientras cubría con el cuerpo a su mujer y a su hermana en la última protección. Su reloj fosforescente indicaba que habían pasado treinta y tres segundos desde que el desconocido visitante había tocado para desdicha de todos.

Ante aquel golpe, en muchos kilómetros a la redonda, cada cosa se había desatado en una libertad paroxística que se oponía a toda cohesión, a toda servidumbre, aún la más bella. Era un instinto de total apertura que destruía todo orden en un furioso jolgorio, que ya había causado la desaparición de mil personas, golpeado los cuerpos de miles de sus parientes. Una historia de tantas familias, completamente trastornadas con su tierra al inicio de una nueva era que nacía entre lágrimas y desventuras grandiosas.

Pero en la gran construcción y en el pueblo que había alrededor, ninguna criatura había sido muerta aún.

El tren en el que viajaba el visitante desconocido con la inmensa orquesta silbó otra vez. Arriba en una capilla derruida, el rostro narigudo de San Carlos Borromeo, sepultado por los escombros, sonrió tristemente. Sus manos ya no bendecían desde el viejo lienzo delante del cual había celebrado tres siglos antes una misa, en el tiempo de la gran epidemia de peste.

Desde los subterráneos el nuevo dueño ordenó la última danza. Todos se sometieron. En la biblioteca, bajo la capilla de San Carlos, se expandió un aleteo de mariposas. Una chimenea tejida con bordados de piedras se despedazó y un ángel tembló sobre una repisa. Los libros rodaron en el aire, volviendo a caer sobre sí mismos. Una armonía de contrapuntos violentísimos con toques de arpa se fundió con una pieza de gran dimensión, precipitándose en un adagio sardónico donde se advertían risotadas burlonas y retumbos de cascadas. Empezaba en aquel instante el segundo cuarenta y ocho.

La biblioteca se convirtió en un molino. Una pequeña burra blanca dominaba la escena desde la escribanía. Era el único cuerpo inmóvil. Crucifijos y sillas, cajones y botellas valiosas se unieron a la danza. Era un rito, un conjuro.

¿Resistiría la vieja ley de la gran construcción que imponía el no quitar la vida? Los violines furibundos se arrojaron sobre las estanterías y los libros, que continuaban revoloteando como insectos con las alas arruinadas. En el fondo de aquel inverosímil cancán apenas surgido, se oyó una nota religiosa, como un llanto, un amor desesperado, hacia todo aquello que devastaba. Fue un instante, luego las historias recopiladas en los libros se aplastaron bajo los ladrillos. Solamente la burra blanca, como la del papa que había detenido a Atila, el gran usurpador de esta región, no fue tocada. El rito había salvado la ley, pero no la casa ni su historia. Era el precio que se debía pagar.

Los cuentos, escritos en tantos modos, bellos y aburridos, dibujados en cientos de cuadros y de medallones bajo las travesaños pintadas, se deshicieron, con las habladurías y las vicisitudes de los hombres que habían vivido aquí durante veinte generaciones. Lo que la vida les había dado y quitado, y que había sido archivado allá adentro, desapareció.

En aquel instante el tren emitió un silbido lacerante y se perdió en la galería que nunca nadie había visto. Con él huyó el dueño de la noche. Había reinado durante cincuenta y cinco segundos.

Eran las 21:01 de un día de mayo, en un rincón de Europa llamado Friuli.

Poesía búlgara

Rumen STOYANOV

Tan poco conocida en México, la poesía búlgara cuenta con una existencia escrita que ya sobrepasa los 1,100 años.

En 862-863 los hermanos Cirilo y Metodio, con base en su lengua materna, el búlgaro antiguo, crearon por encargo del emperador bizantino Miguel III la escritura eslava. Y tradujeron del griego al búlgaro partes de la Biblia. El nuevo alfabeto fue inventado como un medio de predicar la doctrina cristiana en un idioma comprensible a los habitantes del principado eslavo de Gran Moravia (hoy Checoslovaquia), donde la divulgaban clérigos alemanes en latín, lengua inaccesible al pueblo. Mediante los sacerdotes alemanes Roma había penetrado mucho más que Bizancio en aquel estado y con el alfabeto eslavo éste esperaba poder atraer a los moravos e imponerles su influencia, por la cual habían optado ellos, considerándola el menor de los males. Cirilo y Metodio fueron a Gran Moravia, donde empezaron a officiar en eslavo y a preparar discípulos que continuaran su causa. Tras peripecias que no caben aquí, la obra de los dos hermanos fracasó en aquellas tierras, pero encontró su salvación y verdadero auge en Bulgaria.

El Estado búlgaro, fundado en 681, era el más antiguo entre los estados eslavos y en el siglo IX constituía, junto con Bizancio y el Estado de los francos, una de las tres organizaciones estatales más poderosas en Europa. Con la escritura de Cirilo y Metodio y con el ascenso total de los búlgaros en aquella época, ese país balcánico se convirtió rápidamente en el foco de la literatura y de la cultura eslavas, llegando a influir, principalmente, sobre Servia, Rusia y Rumania, entre otros. El búlgaro antiguo durante siglos fue entre esos pueblos lo que fue el latín entre los del occidente europeo.

En el siglo IX Europa se valía de apenas dos lenguas para officiar en las iglesias y para cultivar las letras y la cultura: el griego y el latín. Las demás permanecían todavía marginadas, o sea, se las usaba únicamente como medio de expresión oral. Gracias a la magna

hazaña de Cirilo y Metodio, el búlgaro pasó a ser el tercer idioma europeo admitido por Roma y Constantinopla en el culto cristiano, e igualmente llegó a ser la tercera escritura en que se desarrolló una nueva civilización europea: la eslava.

En aquel remoto fin del siglo IX nació también la poesía búlgara, la literatura búlgara, cuyos primeros escritores son precisamente Cirilo y Metodio. Es una poesía que recorrió un camino poco común por lo largo, difícil y trágico que ha sido. Baste decir que de los 1,300 años que nos separan de la fundación del estado búlgaro, su pueblo ha vivido más de la mitad, casi 700, bajo crueles yugos, bizantino y turco, pero no perdió su conciencia, su identidad, su lengua y su cultura. En este milagro, único en el mundo, de supervivencia nacional, la poesía cumplió su máximo destino artístico y cívico: el de contribuir a la resistencia del pueblo contra asimilaciones extranjeras.

De la milenaria hogaza de la poesía búlgara hemos partido un fresco bocado para los lectores de esta publicación mexicana.

Fuerza

Si fuera débil, viviría despreocupado.
 Viviría bien.
 Viviría alegre.
 pero soy fuerte
 y ¡ay de mí!

Sol

Nuestras madres setentañeras
 ya no son pequeñas muchachitas.
 Pasean bajo guindos en flor
 y llaman pío-pío a los pollitos.

El sol las mira con ternura y miedo,
 alegremente las acaricia
 y cuidadoso suspende sobre ellas
 su hacha de fuego.

Educación

Las lágrimas son una necesidad de la carne.
 Un menester biológico del organismo.
 A los jóvenes norteamericanos se les enseña
 a reír,
 siempre reír,
 Está bien, pero ¿cuándo lloran?

Los animales y los hombres

Los animales también son inteligentes.
 Entienden que el hombre los supera,
 y están prontos a ayudarlo
 en el camino histórico de la materia.

Por eso no tengo miedo a nada.
 Si no puedo trabajar más:
 como tractorista,
 como panadero,
 como minero,
 como redactor,
 como taquillero,
 si envejezco y ya no puedo
 llevar a mi boca
 un pedacito de pan,
 un trago de agua,
 una pizca de sal,
 me acostaré bajo el sol en un claro del bosque
 y los animales cuidarán de mí.

La vaca me dará leche.
 La hormiga me traerá granos de trigo.
 La paloma me humedecerá la boca con agua y sal.
 El gato me divertirá.
 El perro me protegerá de los enemigos.

Así será si vivo en los países cálidos.

Y si vivo en el norte,
 las morsas y los pingüinos
 me cobijarán en sus regazos calientes.

Fidelidad

Todo cansa. Los hombres cansan.
Nos cansamos de nosotros mismos.
En tu presencia a veces tirito de frío
y el corazón late en golpes vacíos.

Nos irán derritiendo las enfermedades y las preocupaciones
y la rigidez senil y la arteroesclerosis.
Y lentamente caerán las hojas de la rosa desamada de la vida.

El corazón tiembla en inquieto estallido.
Absorbido por ese miedo horrible
¿podré en aquel instante, en aquel último instante
llevarte conmigo en mi pensamiento?

Mensaje

Ustedes que todavía están durmiendo en la materia
y abrirán los ojos dentro de diez mil años,
acuérdense de mí.

Yo era el confundido, el impotente, el perturbado.
No podía valerme de la escala del universo,
transformar la electricidad en carne,
convertirme en cualquier bicho
y utilizar el cerebro como antena.

No conocía las dimensiones exactas de lo infinito.
Y todavía no tenía fuerzas para alegrarme de la inmortalidad.

En todo lo demás yo era igual que ustedes,
porque si no, todo esto no tendría sentido.

Alejandro GUEROV

Conversaciones con el hijo

I

No creas que son fuertes aquellos
que

tienen la lengua
como una campana
gastada.

Los fuertes pueden ser tímidos
callados
como

una montaña.
No creas que el cruel

es
fuerte

porque quema tu alma
en el fuego.

La fuerza tiene una sonrisa abierta
o el sabor amargo
de la lágrima.

Cada caricia y cada hierba
tiene la fuerza
de la flor y del fruto.

El fuerte
es
el que más
sufre

porque
todo el mundo está en su pecho
y a través de alegrías
y a través de tristezas
como nuestro tiempo, él camina.

El fuerte, hijo,
por eso
es fuerte:

porque puede cantar
y puede llorar.

V

Echaste a andar
con las naves espaciales,

puedes elegir muchos caminos.
 En días claros
 y bajo oscuros crepúsculos
 arderás de entusiasmo
 y de protesta.

Y cuando te asomes a los libros
 tendrás lástima de mí.

Viejo raro,
 no cantó
 las máquinas
 sino los negros búfalos...

Y encima de ti
 se agitarán las antenas.
 El televisor
 parpadeará

 con su ojo
 y muy alto y muy fuerte
 alcanzarán las estrellas,
 las frías.

Distancia, tiempo
 y caminos
 los medirás
 al instante.

Y en los rincones coloreados
 de Tracia
 se oxidará la bayoneta,
 acabará de pudrirse el arado de madera
 en el granero de nuestros abuelos.
 Y un aljibe abandonado
 te recordará los viejos días.

Hijo mío,
 yo no odio las máquinas
 pero de pequeño
 he cuidado el ganado

y en el campo
 mi televisor era
 un cálido
 ojo
 de búfalo.

Slav J. KARASLAVOV

Estamos con el pueblo

Pero en la tempestad estaremos otra vez
contigo, pueblo mío, porque te queríamos...

Nicolás VAPTSAROV

Estamos con el pueblo. Lo amamos.
Nosotros también estamos listos para morir.
Pero él, incrédulo, nos da la espalda
cuando juramos por su nombre.

¿Será porque nuestras estrofas
no las puede recordar?
Pero él va tras los poetas muertos
y no necesita nuestra alianza.

No necesita ese amor nuestro
idílico, rimado
y tal vez su alma ya sea indiferente
a nuestros dramas y luchas personales.

Tal vez el pueblo comparta sus angustias
con poetas desconocidos
y nosotros, usurpadores, inoportunos,
hayamos venido casualmente a su destino.
Filosofamos, hablamos grandiosamente de la época
y él no escucha nuestras palabras.
Y no hay molestia más amarga, más triste,
más terrible que ésta.

Una elocuencia estéril, floreos,
un torrente de voces, y no hay voz.
Hacemos retumbar salones y plazas:
sí, estamos con el pueblo, pero ¿estará él con nosotros?

Petar ANASTASOV

Epitafio

Nos entregamos a un mismo tiempo
a dos dolores
todopoderosos.

¡Tú eres cruel!...
 De pronto
 callaron los verdugos.
 Enloquecieron sus sombras deformadas—
 la mujercita

anónima

subía

la escalera pintada.
 Subía.
 Silenciosa.
 Y tranquila.
 Grandiosa.
 E inaccesible—
 como una luna de sangre.
 Cada vez más alto.
 Por la escalera de la libertad.
 Por los peldaños de la muerte.

Lubomir LEVCHEV

Traducción del búlgaro: Rubén VELA y Rumen STOYANOV

Buzo lingüístico

Mientras otros excavan carbón, muelen trigo, cosen ropa, hacen casas, tú, generalmente de noche, tomas aliento y te sumergues en el océano lingüístico.

Allá, en el fondo, no sabes dónde, pero allá, hay una palabra exacta como ancla.

Y tú descendes lento a través de compactas capas de tiempo licuado. Pasas entre los ahogados fuegos fatuos de los recuerdos, extrañas medusas metafóricas extienden hacia ti sus tentáculos, pulpos adjetivos enmarañan tus pies, comparaciones obsesivas te persiguen con sus voces fosforescentes de sirenas de las grutas submarinas de la imaginación salen imágenes increíbles como peces

de las aguas más profundas,

corrientes imprevisibles de pensamientos te arrastran hacia los arrecifes de las dudas

y todo está al alcance de tus manos, allá, en el océano lingüístico:

la luz del equinoccio tropical, tan fuerte que duelen los oídos,

aquella mujer que nunca encontrarás,

el olor estridente de una hoja de nogal, peces naufragos, un silencio de helechos.

Mas tú tomas sólo lo que te conduce a la palabra.

En esencia, no es una palabra, es una verdad bajo la forma de una palabra exacta como ancla:

fe, hambre, dolor, hoy, doy ejemplo, combate, canto, amor, mañana, doy ejemplo.

A veces, te asalta la gran incertidumbre:

arriba, bajo el sol implacable de la vida, estas maravillas lingüísticas, ¿no serán apenas algas marchitas?

Y buscas febrilmente las palabras simples y eternas: hombre, tierra, pueblo, libertad.

A tus pies yace un sin número de poemas ahogados por el peso de los versos vacíos.

Y tú, casi desesperado, casi regocijante, das brazadas y patadas, hacia arriba, hacia los hombres,

a quienes ofrecer tu puñado de frescor lingüístico, tu palabra.

Rumen STOYANOV

Traducción: Eduardo LANGAGNE

Me importa

A Hilda

Me importa este limpiabotas.

Porque tiene ocho años.

Porque su primera caricia fue para un zapato.

Porque se arrodilla por una moneda.

Porque limpia el zapato hasta que refleja toda su vida.

Porque sus sueños huelen a betún.

Me importa porque este mundo es un zapato sucio

y hay que limpiarlo bien.

Rumen STOYANOV

Traducción: Eduardo LANGAGNE

ALEJANDRO GUEROV: Nace en Sofía el año de 1919. Es licenciado en derecho. Comenzó a publicar de niño en revistas infantiles. Su primer libro data de 1942: *Nosotros, los humanos*. También ha escrito ciencia ficción.

SLAV J. KARASLAVOV: Nació en el distrito de Plovdiv en 1932. Recorre su país como periodista. Fue director de la editorial Juventud Popular. Su primer libro de poesía aparece en 1959. También escribe teatro, cuento y novela, sobre todo histórica.

LUBOMIR LEVCHEV: Oriundo de la ciudad de Troyan, (1935). Licenciado en biblioteconomía. Es periodista. Actualmente, presidente de la Unión de Escritores Búlgara. Publica poesía desde 1950, y ha escrito ya veinte libros. El primero de ellos, *Las estrellas son mías*, ha sido traducido a muchos idiomas.

RUMEN STOYANOV: Licenciado en literatura hispanoamericana por la Universidad de La Habana. Traduce al búlgaro literatura latinoamericana. Escribe poesía en búlgaro, español y portugués. Uno de sus libros: *Poemas lentos*, de 1980.

Dietrich RALL (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México, UNAM, 1987.

Hace no demasiado tiempo, quizás en una presurosa plática de pasillo o tal vez en alguna ocasión menos intranquila, supe de un proyecto que se cocinaba: el doctor Dietrich Rall entretenía parte de sus horas en preparar una antología sobre la teoría de la recepción. La noticia me llenó de gozo por una razón sencillísima: ese libro futuro iba a resolverme un número considerable de problemas. Porque uno de los obstáculos respecto a la teoría estaba en la dificultad de encontrar los textos esenciales, determinantes en cualquier conocimiento de las propuestas críticas hechas por tal abordaje de la literatura. Así, a partir de la noticia comencé a formarme una imagen del libro.

En México, me dije, ningún especialista mejor que Dieter para preparar la antología. Es él quien conoce más a fondo los laberintos lingüísticos mediante los cuales Jauss, Iser o Weinrich —entonces meros nombres para mí— plantean sus ideas. El volumen contendrá, sobre todo, ensayistas alemanes, por ser germano el origen de la teoría y por ser el material más accesible al antólogo. Estarán representadas diversas corrientes y contracorrientes, en una trama donde mis muchas preguntas, dudas y cuestiones hallen respuesta. Será, lo aseguré en silencio, un conjunto de textos que me permitirán ir disminuyendo mi ignorancia crítica. De esta manera, fui creando una especie de horizonte de expectativas en torno a un libro aún inexistente.

Tras una de esas esperas casi interminables en que se deleita la imprenta universitaria, el libro fue una realidad palpable. Cuatrocientas cuarenta y cuatro páginas de grueso, una portada azul para mi gusto elegante y un título atractivo: *En busca del texto*. Tres elementos que jamás entraron en mis suposiciones previas. Y entonces vino el momento de la lectura. Porque sin lectura no había modo de rectificar o ratificar lo pensado. Me propuse una primera inmersión ligera, de orden pasivo, de mayoría silenciosa, con la cual preparar el terreno a posteriores buceos, sin duda mucho más comprometidos. Sin embargo,

llegó la invitación de Dieter para que presentara su libro, y con ello cambió la perspectiva de mi lectura: no podía sino hacer una recepción reproductiva, único medio de transmitir mis impresiones críticas sobre la antología. Creo que en futuros ensayos podré pasar a la recepción productiva.

Hecha la lectura correspondiente, ¿cuál es mi concretización de este material, donde pocas indeterminaciones encuentro para apoyar una traducción individualizada? Dos partes componen el volumen, una teórica y otra de aplicación. En la primera, la nómina de colaboradores responde a lo esperado, con el agregado de otros nombres importantes: Gadamer, Ingarden, Barck, Starobinski. Crean todos ellos un tejido compacto de ideas en ocasiones coincidentes y en veces contradictorias, cuyo conjunto deja ver con claridad lo trascendente de la propuesta hecha: no hay literatura sin lectores. Esto lo sabíamos, quizás intuitivamente, pero ahora nos han dado las razones que permiten comprender el peso enorme de nuestra participación en el proceso literario y, aspecto de igual o mayor gravedad, las herramientas con que examinar esa participación, hasta volverla parte inalienable del fenómeno llamado literatura.

Claro, la teoría de la recepción tiene oficialmente veinte años de existencia. Es una joven vigorosa que se ha entrado por la casa de la crítica literaria gruñendo contra la ineptitud de sus mayores. Pero no los niega ni les disminuye el espacio en que viven. Simplemente viene a complementarles su modo de vida. En su momento, las propuestas de la teoría de la recepción serán parte natural del espectro crítico y a nadie le extrañará el manejo de elementos tales como el ángulo de visión o lectura; el papel que corresponde al marco social o histórico; el importantísimo binomio de los valores artísticos y los estéticos; el engorroso problema de dilucidar qué hace literatura a la literatura y, por encima de todo esto, los mil ángulos de la recepción misma, pues el libro subraya el aspecto comunicativo, delimita las relaciones del texto con el lector, determina el grado de libertad interpretativa que este último goza, define los tipos de lector que existen, examina el juego de equilibrio entre indeterminación del texto e intervención del lector, aborda el problema de la subjetividad en la lectura, etcétera.

Medida la antología de Dieter con mis expectativas previas, las sobrepasa en mucho. Porque no esperaba yo una segunda parte donde la teoría cediera el escenario a la práctica. Al adentrarme en los ensayos de la segunda mitad, no sólo hallé que la gama de autores variaba de nacionalidad, sino que las aplicaciones tomaban muy en cuenta la literatura hispanoamericana. Encontré referencias sustancia-

les a Unamuno, Borges, Cortázar y Paz, junto a exámenes de mayor brevedad en torno a Rulfo, Cervantes y Sábato. Fui viendo entonces lo que sucedía con un texto cuando lo abordaba en traducción un lector extranjero, y la traducción adquirió a mis ojos una nueva dimensión. Me topé con un capítulo sobre la didáctica basada en la teoría de la recepción, otro sobre los problemas del colonialismo. Aquí, una fascinante exposición respecto a las interpretaciones que permite *La tempestad*, de Shakespeare: como testamento literario del autor y su adiós al teatro, como expresión de la superioridad europea en el marco histórico de su momento, y como retrato de la situación lamentable del conquistado nuevo mundo. Ninguna de ellas impide aceptar las otras dos, pero siempre hay en los lectores predilección por subrayar alguna en lo específico.

A partir de su aparición, la teoría de la recepción ha ido ganando adeptos. Era lógico, pues en el inmenso rompecabezas que es la crítica literaria ponía varias piezas importantes, hasta ese momento huecos incómodos en la visión de conjunto, porque la empobrecían. Incluyó en el cuadro una zona de amplísima resonancia: la del lector. Nos hizo conscientes de que nosotros ponemos en marcha una existencia del texto. Meramente una, puesto que otras similares tiene en manos de otros lectores y una más, inasible, como elemento casi abstracto que espera en los anaqueles el instante de su concretización en la lectura.

¿Viene la teoría de la recepción a cancelar métodos críticos anteriores? De ninguna manera. En la historia de la crítica literaria no existen cadáveres, sino reacomodos. La aparición de una nueva propuesta permite la lectura renovada de las propuestas ya existentes, pero no su desaparición. Cada método recién nacido dejará su huella en el panorama general, pero nunca lo dominará por sí solo. Ningún abordaje único agota la obra literaria. Claro, me adelanto a confesar que ésta es mi apreciación de los hechos. Pero un comentarista inglés de la teoría de la recepción, Terry Eagleton, dijo en su momento que "leer equivale siempre a reescribir". Por tanto, he rescrito aquí, para ustedes, la antología de Dieter. Reconozco de antemano que he dejado fuera demasiadas cosas. Defiéndame de tal pecado Wolfgang Iser, pues asegura "que en el proceso de la lectura, el potencial del sentido nunca puede ser rescatado de manera total, sino siempre de manera parcial".

Además, si por alguna monstruosa suerte de omnisciencia hubiera rescatado el sentido total de la antología, ¿quedaría algo para las concretizaciones que ustedes harán cuando, llenos de curiosidad, compren y lean el libro de Dieter? Desde luego que no. Por tanto, mis

deficiencias han ido en abono de sus ganancias como lectores, sean pasivos, reproductivos o productivos.

Federico PATÁN
 Universidad Nacional Autónoma de México

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.1990.4.967>

Tatiana BUBNOVA, *Francisco Delicado puesto en diálogo: las claves bajtí-
 nianas de «La Lozana andaluza»*. México, UNAM, 1987. (Cuadernos
 del Seminario de Poética, 10)

¿Cómo acercarse a un texto como *La Lozana andaluza*, producto de un cruce de culturas —la española de los conversos y la italiana—, de un maridaje lingüístico del castellano andaluz y el italiano, elaborado por un hombre trasterrado de España a Italia, que vive, además, en la escritura de su discurso dos momentos culminantes de la política española —el de la aceptación de lo español en Italia y el sucesivo de reacción a todo lo español, que proviene del saqueo de Roma por las tropas del emperador Carlos V? ¿Cómo determinar el significado de un texto marcado por las circunstancias contradictorias de su elaboración y continuamente reinterpretado por el mismo autor? El trabajo del investigador requiere de toda la precisión de sus instrumentos para deslindar los términos de la contradicción, establecer el peso de cada elemento en la significación del discurso a fin de que sus conclusiones no sobreinterpreten una frase, un momento climático o la fuerza de un personaje. Pero junto a esta higiene de los instrumentos, es necesario plantearse asimismo si el diagnóstico primero del texto se corresponde con el procedimiento de análisis que se ha elegido; ello llevará a la revisión teórica de los supuestos de la disciplina.

Cualquiera diría que estos pasos se cubren siempre en la investigación literaria; pero si me he detenido en recordarlos es porque creo que el proceso no se da con frecuencia, y porque encuentro que la investigación que nos entrega Tatiana Bubnova se preocupa ampliamente por señalar cada una de las etapas de ese desarrollo. Desde la densa Introducción, en la que se vincula la investigación a la teoría literaria de Mijaíl Bajtín, hasta las conclusiones, hay un camino coherente, lleno de digresiones, pero vuelto siempre al cauce de pensamientos que le preocupan. Uno puede disentir de las soluciones que da a varios de los problemas —por ejemplo, el que siga usando el término *autor*, cuando la complejidad de la emisión textual requiere

una terminología, digamos, más sofisticada—, o echar de menos discusiones que pudieran redondear el conocimiento de la obra en su contexto histórico cultural —como seguir la línea ininterrumpida de literatura de raigambre popular que va desde la *María Egipciaca* hasta la picaresca, pasando por *El libro de buen amor* y *La Celestina*. Mas desde el ángulo de la coherencia de los juicios, debe señalarse lo impecable del razonamiento.

Tatiana Bubnova acierta sin duda, al aplicar los supuestos teóricos de Mijaíl Bajtín a *La Lozana andaluza*. Al texto, que cuenta las andanzas de una prostituta cordobesa en la prostituida Roma, le viene inmejorablemente un proceso de análisis que observa la carnavalización de la vida en sus aspectos lingüísticos, en la suma de elementos yuxtapuestos, en el retrato de una existencia cuyos términos morales son la inversión de los establecidos por la moral al uso. Las clases sociales se neutralizan en la actividad sexual del burdel; la vida sigue los derroteros del placer y del dinero. La ciudad santa se convierte en un inmenso lupanar, Roma-Babilonia. El último eslabón de todo ello, según la investigadora, es la máscara del autor, la adopción del rostro mismo de Lozana, aprovechado para hablar de esa enfermedad febril que es el deseo sexual.

También conviene a la obra de Francisco Delicado la óptica bajtiniana del discurso dialógico adoptado por Tatiana Bubnova; según Bajtín, el circuito emisor-receptor de toda comunicación, reversible para que se pueda dar el diálogo —el emisor se vuelve receptor de lo que dice el oyente, convertido entonces en emisor—, se encuentra en ciertos textos como en los de Dostoyevski, en el *Quijote*, en Rabelais. De esta manera, la obra de Francisco Delicado se vuelve multívoca, pues el principio del diálogo informa su sentido más profundo, o si se prefiere, sus sentidos más profundos. *La Lozana* es un texto dialogado, pero no de manera absoluta, puesto que la intervención de un narrador altera continuamente ese desarrollo. La exaltación del placer sexual, por otro lado, tampoco es absoluta, pues las marcas de una ética establecida son perceptibles en el texto, de manera que el principio del placer se alterna sin solución con la necesidad de juzgar moralmente la trayectoria del gozo. El carácter híbrido del lenguaje se manifiesta, junto al anterior, también como terreno propicio al dialogismo, ya entonces contemplado desde un nivel cultural más amplio —italiano y español, norma popular *versus* norma culta, lengua oral frente a lengua literaria. El resultado es un texto múltiple, cuyo dialogismo se hermana admirablemente con el espíritu carnavalesco de raíz popular.

Como podrá verse, la adaptación de los principios del investigador soviético al objeto de estudio es uno de los valores que hay que señalar del trabajo de Tatiana Bubnova. Ella, además, mejor que nadie ha profundizado en el estudio de las ideas de Bajtín, y su labor de traductora al español de *Problemas de la poética de Dostoyevski* y *Estética de la creación verbal* serviría para acreditarla como conocedora del tema, si no estuviera todo ello también respaldado por sus artículos sobre la semiología del investigador ruso.

Es necesario destacar asimismo que un estudio sincrónico como el que acabamos de exponer se enfrenta siempre con nuevas necesidades surgidas por el hecho de que es un texto del siglo XVI el objeto del análisis. Y el estudio de una obra antigua parece más firme con la ayuda del conocimiento de todo aquello (social, político, lingüístico y de tradición literaria) en medio de lo cual surgió la obra en cuestión. Ese, para mí, necesario estudio, debe ser interdisciplinario por fuerza, ya que ha de saltar de la historia social y política a la historia de la lengua, y de ésta a la historia literaria; tal camino ha dado en llamarse tradicionalmente Filología. Y hay que señalar que Tatiana Bubnova circula por los derroteros filológicos con singular acierto, cuando nos puntualiza que el saqueo de Roma no fue realizado, como se creía, por orden de Carlos V, sino que se debió más a decisión de subalternos, cuando lanza hipótesis eruditas sobre la fecha probable de los varios estratos textuales de *La Lozana* o cuando rastrea la huella retórica de la obra de Delicado, confrontándola con las "Semblanzas" de la primitiva historia. Y la investigación erudita termina así por darle una indudable solidez a las reflexiones sobre poética, de manera que sincronía y diacronía conviven solidariamente.

Es poco frecuente hermanar el caudal filológico con la inquietud por aplicar a los textos las nuevas visiones de recientes corrientes críticas, de ahí que el trabajo de Tatiana Bubnova sobre *La Lozana andaluza* venga a ser una muestra de un camino deseable en la crítica contemporánea. Porque si es verdad que resulta descorazonador leer tratados teóricos de literatura que parecen rehuir la lectura atenta de las obras literarias, o que se deslizan de la Poética más estricta al estudio de una obra particular, sin los conocimientos de la época que serían deseables para no descubrir mediterráneos, igualmente parece objetable la ceguera teórica de ciertos eruditos, cuya complacencia en su vieja disciplina les impide percatarse de errores metodológicos en que caen lastimosamente. Recientemente ha sido usado con desprecio un término para nombrar una tendencia crítica que, en vez de quedarse en los límites de la filología, pretende aprovecharse de

nuevas disciplinas lingüísticas para estudiar la literatura; el término, Neo Academia, arrojado despectivamente a quienes buscan dar respuesta a unas preguntas que una Filología *pura* no puede ya dar, quizá pudiera rescatarse para nombrar a estos estudios literarios de doble raíz. Yo recogería el término, que no me parece desacertado, pues en realidad implica una *nueva* visión de la investigación de la literatura; le quitaría el polvo de la acusación y la condena, y ya sin la rémora de la censura, la palabra habría de servir para denominar a todos esos grupos de aquí y de allá que aceptan la erudición al mismo tiempo que se preocupan por los problemas epistemológicos de sus procedimientos de análisis, quienes buscan dar nueva luz a viejos textos, como el grupo de la Universidad de Toulouse o el que dirige Augustin Redondo. Y habrá de sorprender de que manera la Nueva Academia va extendiendo su territorio, llenándose de nuevas perspectivas: los nuevos estudios shakespearianos de Inglaterra y Estados Unidos, los medievalistas “disidentes” de los términos de su vieja disciplina de Francia, Italia y España, y claro, quienes, cada día más numerosos, en México buscan sin perjuicio respuestas a nuevas preguntas sobre la significación, la comunicación y la forma del texto literario. Bienvenida, pues, la Nueva Academia que sacudirá el polvo de las viejas obras para dejarnos ver que son otra cosa que monumentos arqueológicos.

José AMEZCUA

Universidad Autónoma Metropolitana

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.1990.4.968>

Elisabeth de FONTENAY, *Diderot ou le matérialisme enchanté*. Paris, Grasset & Fasquelle, 1981.*

Elisabeth de Fontenay es connotada profesora de filosofía en la Sorbona. Al principio de su texto, nos expone los motivos que la hicieron preferir a Diderot, en vez de a Voltaire. El libro que nos ocupa es además producto de las reflexiones suscitadas a partir de una aventura teatral en torno a Diderot.

Diderot o el materialismo encantado consta de treinta ensayos que, si bien pueden leerse separadamente, se enlazan en un movimiento

* El Fondo de Cultura Económica proyecta publicar en 1986 la edición de este libro en español.

ritmado, de tal manera que su lectura en el orden elegido por Fontenay sugiere que la música funge como ordenadora y clave, tanto de su texto como de la obra de Diderot. En estos ensayos, Diderot es considerado con un apasionamiento lúcido, que no impide señalar cuáles son sus fallas y, sobre todo, sus muchas contradicciones. Nos encontramos, pues, en presencia de un Diderot excéntrico.

Para Fontenay la obra de Diderot se caracteriza por su fragmentación, lo cual hace posible que en ella “quepa de todo”, pero también la vuelve confusa, errática y repetitiva. Sin embargo, precisamente por eso, la autora no trata —como siempre lo ha hecho la exégesis tradicional— de buscarle una unidad forzada. Más bien le interesa dilucidar el extraño destino de Diderot en la tradición intelectual francesa.

Al respetar el fraccionamiento y la dispersión diderotianas, Fontenay prevé el hecho de caer ella en lo mismo. No obstante, creemos que, en la medida en que Diderot actuaba en contra de la linealidad del discurso, ella fácilmente imita sus rupturas e incluso su estilo. Además, expresamente nos aclara que las contradicciones y repeticiones pueden adquirir la virtud, como en Diderot, de convertirse en una “estrategia de transgresión para subvertir el orden” y actuar enérgicamente en contra de “los falsos universalismos y las falsas apariencias”. En ese sentido asume la tarea de denunciar los intentos de recuperación ideológica que se han querido hacer con Diderot, y explicar el papel que ha desempeñado esta “figura tan molesta” en la historia de la filosofía.

En diversas comparaciones, que en ocasiones llegan a ser divertidas, entre Diderot y otros autores (Nietzsche, Voltaire, Sade, Hegel, Rousseau, etcétera), la autora los opone radicalmente o los enlaza en insólitas coincidencias: por ejemplo, la que hace entre Barbey y Diderot. Barbey d’Aureville destestaba a Diderot pero, como éste, “decía cualquier cosa”. Así, gracias a su apasionado rechazo, consiguió llegar al meollo de la obra de Diderot, comparándolo con Safo y convirtiéndolo así en un “filósofo adornado con una lira”. Al pretender, además, demoler críticamente a Diderot, declarando que en “filosofía no es nadie”, Barbey vuelve a dar en el clavo, pues según Fontenay tal declaración equivale a afirmar que en filosofía “es todo”, es decir, piensa en el pensamiento de los otros, en una “práctica corrosiva” en la que todo se mezcla para tratar de “agotar todas las posibilidades de investigación y de expresión”. Sin embargo, todos aquellos movimientos contrarios y encontrados no se invalidan, pues —así lo declara la autora— Diderot, al ponerle música a la filosofía, hace que “razone y resuene”.

Por otra parte, según Fontenay, ese “arte explosivo de la confusión” tal vez sea “la única alternativa contra la barbarie” ya que, en la típica confusión diderotiana, se mezclan indiscriminadamente todos los problemas que nos atañen: de física, de moral y de política.

Al comparar la indiscreción de Diderot y la de Rousseau —indiscreción exhibicionista de la pura interioridad—, y ritmarla con la obsesión de Nietzsche por no develar los secretos de la naturaleza, resalta la diferencia de actitudes de estos autores frente al mundo. La indiscreción diderotiana —dispersión del sujeto— equivale a la divulgación de ideas, a querer compartir lo que se sabe, ideal de los Enciclopedistas y acción abiertamente política, puesto que nada que esté oculto debe permanecer secreto. Lo misterioso (pensemos, por ejemplo, en las jergas esotéricas de ciertas teorías) es el punto de partida de todo tipo de sometimiento. Al respecto, Michelet supo percibir la resistencia de Diderot frente al totalitarismo y el centralismo.

Una de las constantes notables que Fontenay encuentra en Diderot es la defensa de la diferencia, el derecho a la desigualdad —contrapuesto al terrorismo de la igualdad—, lo que hace de él un autor no racista, a diferencia de otros de su siglo. La desigualdad se observa más claramente en los seres marginales, sobre todo en aquellos que logran expresarse a través del paroxismo: la abadesa de *La religiosa* o el sobrino de Rameau, o los seres monstruosos...

Y es particularmente en los monstruos, tan notables por su diferencia, que no se sabe dónde está el alma; Diderot, al no entender en qué consiste eso, se burla de semejante noción y en sus seres monstruosos sitúa la pretendida alma, tanto en los pies como en el estómago, el sexo o la matriz, e incluso llega a insinuar que puede existir un alma en cada uno de los sentidos. Recordemos que, para Diderot, no tiene que haber primacía de un sentido respecto a otro, aunque sus simpatías personales lo lleven a preferir el del tacto, al que llama el “sentido del abrazo, del enlace”.

En Diderot también hay una obsesión por el ser femenino, y de allí la incesante presencia de la mujer en muchos de estos ensayos. No obstante, la mujer en Diderot es considerada desde el punto de vista de un hombre que ama profundamente a las mujeres, y no del moralista o del sabio; además, ese amante que también es ateo y pretende llegar a ser virtuoso, ha reflexionado acerca de la propiedad: sabe pues, perfectamente, que el ser de una persona difiere radicalmente del ser de una cosa. Por eso mismo, en relación a la mujer, Diderot varía su estrategia libertaria, lo que nos aclara las diferentes

teorías que ha expuesto acerca de ella: igualdad absoluta de los sexos en *El sueño de d'Alembert*—que nos proporciona una buena arma en contra de la idea de mujer sumisa por naturaleza que tenía Rousseau—, y diferencia fundamental en la Enciclopedia debido a su monstruosidad, la matriz, fuente de su genialidad y de sus manifestaciones patológicas.

Así, muchas figuras femeninas desfilan por estos ensayos: las ficticias, como Susana, la madre superiora, o la sultana del Occomoro, y las de la vida real, como Catalina de Rusia —aunque ésta sea presentada a través de la ficción de Sacher-Masoch—, su amante real Sophie o su pupila Madeleine Jodin. Esta última conduce a Diderot a una de sus más flagrantes contradicciones, al mantener con ella una relación moralizante por ser prostituta y comediente; ella, posteriormente, se convertirá en la autora de unos sorprendentes *Puntos de vista legislativos sobre las mujeres*.

El tema de la mujer se enlaza estrechamente con el de la opresión; por eso, entre las comparaciones que Fontenay hace, se encuentra una que nos parece fundamental —incluso para entender todo el siglo XVIII—, entre Sade y Diderot, que además da a la autora la “oportunidad de mandar a paseo al Divino marqués, sin caer en la necesidad moralizante”. Diderot y Sade: contemporáneos, ateos, materialistas y con similar educación; sin embargo, a Diderot lo que le importa es inventar la libertad, liberar para la ternura; por eso creemos que una de sus consignas podría ser “gozar sin dañar”.

Por otra parte se dejan escuchar las voces de los hombres —el ciego de nacimiento, el ateo, el escéptico, etcétera— que expresan de manera más explícita las inquietudes de Diderot: la virtud, el ateísmo, la ilegitimidad del colonialismo, las relaciones entre poder y saber, y entre nacer y tener, el problema de la sensibilidad, etcétera. Estos temas se prestan a variaciones propias de la autora, por ejemplo, en torno al colonialismo, al papel del chiste en la cultura, a la actitud del artista que carece de lo necesario. Así, alrededor del candente tema del colonialismo, con un conmovedor apasionamiento de tinte feminista, nos cuenta, a su manera, la historia de la mujer hotentota, la ridículamente llamada por su esteotipia “Venus hotentota”.

Otra variación de Fontenay sería la nueva lectura que nos ofrece de *El sobrino de Rameau*, a partir de la de Hegel, debidamente cuestionada. Esta nueva lectura, eminentemente musical, hace comprender al lector el porqué de los ecos que Diderot suscitó en Alemania. Y la música, siempre la música, pues es un asunto que concierne a la sensibilidad, lleva a Diderot a proponer el sorprendente símil del hombre

con un clavecín, lo que permite a Fontenay arremeter nuevamente en contra de las superficiales lecturas que han hecho algunos marxistas de la obra de Diderot. Se dilucida entonces que es la unión entre filosofía y música lo que hace del materialismo de Diderot un “materialismo encantado”, pues, como también lo declara un marxista que fue muy atacado por la ortodoxia, Diderot posee un “fondo lírico inalienable”.

Al finalizar el texto, una variación más, en el sentido musical, pero ahora en torno de los relatos de *La leyenda dorada*, nos presenta la ejemplar muerte del filósofo.

Todos los temas contenidos en los ensayos que nos ocupan, además de estar escritos de manera ágil y amena, logran un acercamiento sorprendente a la obra de Diderot.

Angelina MARTÍN DEL CAMPO
Universidad Nacional Autónoma de México

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.1990.4.969>

Tzvetan TODOROV, *La conquista de América. La cuestión del otro*. Traducción de Flora Botton-Burlá. México, Siglo XXI, 1987.

En 1982 el prestigiado teórico y crítico literario Tzvetan Todorov publica en francés un libro sin duda sugerente (y que ha de haber causado un novedoso asombro a los lectores europeos excéntricos del ámbito hispánico): *La Conquista de América. La cuestión del otro*. Cinco años más tarde, los lectores de lengua española —los más implicados por el texto, ya que se trata de la conquista realizada por los españoles— tenemos acceso a la interpretación del autor, gracias a la impecable (y casi exegética, diría yo) traducción de Flora Botton, en la editorial Siglo XXI.

Todorov nos ofrece una reflexión ética cifrada en los signos opuestos de dos culturas inéditas la una para la otra, y que escenificaron un suceso histórico cuyas consecuencias todavía vivimos. El autor se centra en “la cuestión del otro”: la experiencia que en seres distintos causa el impacto de la alteridad, y la forma en que, de ella, resulta una conflictiva comunicación. Las contradicciones de esa interrelación de individuos, de sociedades y de culturas, se dan por medio de un intercambio de signos, y por la manera en que “el otro” maneja e interpreta los signos del contexto cultural antagónico. El problema de la alteridad no es nuevo: es un planteamiento filosófico y político que viene desde Aristóteles, San Agustín y, en nuestro tiempo,

lo ha desarrollado de manera profunda e inquietante Michel Foucault (autor al que, por cierto, Todorov no incluye en su bibliografía).

La perspectiva semiológica de la alteridad es, sin duda alguna, novedosa y, en cierto sentido, concluye en la ejemplaridad que nuestro autor persigue: la denuncia de un genocidio único en la historia, y que desemboca en el primer gran imperialismo moderno que marcará la pauta de una secuela de dominios que continuarán, a su manera, los colonialismos subsecuentes. No es solamente una tecnología distinta y más avanzada, una mentalidad situada en un estrato racional superior y diferente, una ideología social que discrimina los valores sociales de los rituales, un individualismo que diferencia al sujeto de su colectividad, lo que hicieron posible el fenómeno de la conquista y colonización de América. Es el “desencuentro” de dos concepciones de la realidad y de dos formas de comprender la Historia lo que hizo posible el “encuentro” (o el “apoderamiento”, diríamos más bien) de América por Europa. Todorov revisa estos factores, y la novedad de sus propuestas, y de su brillante interpretación, es que, además de estos elementos, hay todo un código de comunicación, de significación, de producción y de emisión de mensajes en los que se significa el fenómeno de la alteridad. Es de gran interés la contraposición que el teórico hace de los signos culturales de indígenas y españoles, y de cómo cada grupo emite y recibe el mensaje del “otro”.

La concepción cíclica y fatalista del tiempo indígena la recoge y la sintetiza Todorov en una fórmula sugerente: “Todo es previsible y por lo tanto todo está previsto, y la palabra de la sociedad mesoamericana es: orden” (p. 72). Cuando el autor se adentra en el campo de la significación, el libro alcanza innegables niveles de originalidad. Lo mismo ocurre en la aplicación de las proposiciones teóricas que se desarrollan a lo largo de sus disertaciones.

También es de sumo interés toda su argumentación sobre la emisión y la recepción de los discursos entre los dos pueblos, y la distancia que origina la ventaja de los españoles sobre los indígenas. Cuando Todorov proyecta todos estos aspectos, su discurso teórico-analítico es impecable. También cala de manera profunda en lo que —concluye— radica la alteridad y, por ende, la mutua incompreensión: la significación distinta y contradictoria de los signos gestuales, verbales, religiosos y sociales que enfrentan a las dos culturas. Como especialista del lenguaje que es, comprende bien la naturaleza del discurso indígena cuando dice: “El rasgo esencial de estos discursos es, entonces, que vienen del pasado: su producción, al igual que su

interpretación, está más dominada por el pasado que por el presente” (p. 89).

Es igualmente atractiva —y también en ciertos aspectos novedosa— la interpretación que Todorov hace de la comprensión discursiva que los españoles otorgan a los mensajes enviados por los indígenas. También señala la manera en que los conquistadores —en especial Cortés— privilegian el minucioso desciframiento de los signos indígenas. El capitán extremeño —parece decirnos Todorov— no concibe el acto de conquistar sin el acto de comprender. Uno de los rasgos más relevantes de su talento reside, precisamente, en la cadena de intérpretes que le posibilitan la aprehensión de los hombres y del territorio mexicano. En un rasgo de modernidad indiscutible, el conquistador hace suyas las palabras de Nebrija, con las que el humanista dedica a la Reina Católica su *Gramática*: “Siempre la lengua fue compañera del imperio”.¹ El discurso cortesiano es pragmático, e igualmente lo es su asimilación del discurso del otro.

Todorov hace una brillante disertación de la manera en que Cortés privilegia a los signos, y de la comprensión retórica que de lo verbal tiene el conquistador. Tan certera es la visión del crítico, que de ella desprende con facilidad un verosímil retrato político y psicológico de Cortés. Como corolario de su argumentación, Todorov concluye a propósito de su personaje: “[en Cortés] La conquista de la información lleva a la conquista del reino” (p. 113).

En este aspecto de la comunicación, en el desciframiento de los signos, Todorov resulta un semiólogo inobjetable. Su maestría, su conocimiento profundo de las ciencias del lenguaje y del análisis del discurso lo sitúan como un especialista consumado en el nivel simbólico y literal de la comunicación.

No obstante —y si en este aspecto su libro merece nuestra admiración, hay un segundo aspecto en el que (sin tejer, naturalmente, una “leyenda negra”) quisiéramos abundar: en su manejo del contexto histórico-ideológico de la época, y en la forma en que presenta (u omite) algunos textos esenciales sobre la bibliografía de la Conquista. En este aspecto, al igual que Cortés, Todorov parece privilegiar el signo por encima del referente.

Cierto es —y el autor así lo advierte— que su interpretación se basa esencialmente en las fuentes originales, es decir, en la historiografía del siglo XVI. No obstante, se puede objetar seriamente la ausencia de estudios clásicos e imprescindibles para quien se introduce en

¹ *Apud* TODOROV, p. 136.

el universo indígena. Nos referimos a *La historia antigua de México* de Francisco Javier Clavijero y a *La historia antigua y de la conquista de México* de Manuel Orozco y Berra, verdaderos monumentos de rigor analítico y de apego a las fuentes, y que son, respectivamente, las grandes *summæ* de nuestros estudios históricos en los siglos XVIII y XIX. La falta de mención de estas obras es tanto más grave, cuando la síntesis interpretativa del pensamiento y la religión mexicanos parecen estar resumidas de la impecable claridad que Clavijero muestra en los libros V y VI de su *Historia*, por citar sólo dos ejemplos. Además, el jesuita mexicano es hartamente conocido en el contexto europeo, por su destierro en Boloña y por la difusión que su obra —en su tiempo tan controvertida— tuvo en lengua italiana. De Orozco y Berra suenan también algunos ecos de los libros Primero, Segundo y Tercero de su obra, en especial, y entre otros aspectos, la concepción del historiador mexicano sobre Quetzalcóatl (Libro I, cap. IV). A propósito de esta deidad-mito indígena, Todorov ignora uno de los estudios clásicos sobre el tema: *Pensamiento y religión en el México antiguo*, de la arqueóloga francesa Laurette Sejourné.

Pensamos que son más graves algunas citas que el autor toma, casi textualmente, de algunos historiadores y la omisión que hace de sus referencias, incluso al grado de ni siquiera mencionarlas en su bibliografía. Veamos un sólo ejemplo. “Y así, los eslavos de Europa llaman a su vecino alemán *nemec*, el mudo. Los mismos aztecas llaman a las gentes que están al sur de Veracruz *nonualca*, los mudos, y los que no hablan náhuatl son llamados *tenime*, bárbaros, o *popoloca*, salvajes” (p. 84). Asomémonos ahora a lo que el historiador alemán Walter Krickeberg señala: “La palabra ‘popoloca’, ‘los tartamudos’, corresponde casi exactamente a la palabra griega ‘barbaroi’; la palabra ‘nonohualca’, ‘los mudos’, se parece a ‘njemez’, palabra usada por los rusos para designar a los pueblos de habla extranjera”.² La primera edición del libro de Krickeberg es de 1956, y la primera edición española es de 1961.

No podemos dejar de mencionar la influencia que el notable historiador británico John H. Elliot tiene sobre Todorov, el cual al mencionarlo en su bibliografía dice: “El librito de J. H. Elliot, *The Old World and the New, 1492-1650*³ es sugerente” (p. 265). Es verdad que Todorov cita a los comentaristas modernos “en función de un solo

² W. KRICKEBERG, *Las antiguas culturas mexicanas*. México, FCE, 1982, p. 41.

³ Cambridge, Cambridge University Press, 1970.

criterio: el de su posible influencia en mi propio texto. Así pues, esta nota no es más que una *tabula gratulatoria*" (p. 265). Sin embargo, creemos que la seriedad del trabajo de Todorov se disminuye con estas apreciaciones. Del "librito" del hispanista inglés, el semiólogo toma la columna vertebral de algunos de sus argumentos ideológicos, políticos e históricos como las polémicas entre racionalidad y barbarie, algunas de las síntesis de Vitoria, la "visión cristiana y progresiva de la historia", la manifestación providencialista de la Conquista, y otros aspectos. Para comprobar lo que he mencionado se puede consultar *El Viejo Mundo y el Nuevo 1492-1650*.⁴

Para concluir con los apoyos y las ausencias bibliográficas del autor, queremos decir que deja a un lado una gran parte de críticos, historiadores e hispanistas de nuestro contexto y de nuestro idioma. Tal es el caso, para mencionar sólo a unos cuantos, de José Antonio Maravall, Hernández Sánchez Barba, Domínguez Ortiz, Gurría Lacroix, Martínez Marín y otros más. Es también curiosa la apreciación del libro de O'Gorman, *La invención de América*, al cual designa como obra que "estudia la evolución de las concepciones geográficas relacionadas con el descubrimiento de América" (p. 265). Bien sabido es que el estudio de O'Gorman es una profunda reflexión sobre la concepción tripartita que del universo se tenía.

Para finalizar nuestra reseña, quisiéramos comentar tres apreciaciones del autor —por destacar sólo las más ilustrativas— con las que no estamos de acuerdo: nos referiremos brevemente a su idea de la escritura indígena, a la concepción que de Dios tienen los españoles y algunos rasgos con los que caracteriza a la figura de Las Casas.

Todorov insiste reiteradamente que entre los indígenas hay "ausencia de escritura" (p. 88), o bien que sólo usan como escritura "dibujos estilizados, pictogramas" (p. 88), etcétera. Todorov olvida o ignora que los aztecas (y esto ya está perfectamente estudiado por los lingüistas), alcanzaron los tres estadios de la escritura: el pictográfico, el ideográfico y el fonográfico. Para comprobar lo dicho, citaremos lo siguiente: "Pero los aztecas también superaron la etapa de los pictogramas y de los ideogramas. Hemos visto en el capítulo de sus fonogramas, cómo los usaron para denotar el nombre de personas y luga-

⁴ Versión castellana de Alianza Editorial. Madrid, 1984 (El libro de bolsillo, 410). Ver en especial los capítulos "El impacto incierto", "El proceso de asimilación" y "El mundo atlántico".

res... Estos son de hecho, fonogramas de una especie rudimentaria".⁵

Al hablar del sentimiento religioso de los españoles, Todorov dice lo siguiente: "...el Dios de los españoles es más bien un auxiliar que un Señor" (p. 116). A continuación señala: "Los españoles sólo oyen los consejos divinos cuando éstos coinciden con las sugerencias de sus informantes o con sus propios intereses..." (p. 116). Concluye su aseveración ideológica al decir: "Si entran en la batalla al grito de ¡Santiago!, es más para darse ánimos y espantar a los adversarios que por la esperanza de una intervención del santo tutelar de los españoles" (p. 116). Con estas afirmaciones, el autor se resiste a admitir la compleja concepción providencialista de la época, el espíritu de Cruzada que se continúa en la fe y en la relación del prodigio. Estos elementos espirituales e ideológicos son imprescindibles para comprender la mentalidad del conquistador, su momento histórico y la relación con su monarca y con su Dios.⁶

"Pero el reconocer que la ideología asumida por Las Casas y otros defensores de los indios es una ideología colonialista no mengua en nada la grandeza del personaje, sino al contrario" (p.186). Esta aseveración sobre uno de los forjadores (quizá involuntario) de la "Leyenda Negra" y él mismo una leyenda, mimetiza con hábil dialéctica el dominio con su contexto. Las Casas fue un ser histórico del siglo XVI, un súbdito de Carlos V, y en este sentido, se tuvo que someter a una idea y a una estructura político-económica colonialista. Sin embargo (y éste es uno de los rasgos admirables de la apertura renacentista española), Las Casas cuestiona y combate como nadie las concepciones esclavista, paternalista, y colonialista de la época; su visión humanista lo hace un implacable enemigo de la justificación legal de la Conquista.⁷

Podemos concluir que el texto de Todorov contiene, en realidad, "dos libros": el "primero" es una hermosa "historia ejemplar" que, con base en el estudio de los signos culturales, evoca a la mujer maya devorada por los perros. El "segundo" ya no invoca el campo del mito y de la verosimilitud, sino el de la historia y la verdad. En este discurso Todorov se antoja bisoño en relación al discurso de la interpretación.

⁵ A.C. MOORHOUSE, *Historia del alfabeto*. México, FCE, 1982, p. 127 (Breviarios, 110).

⁶ Entre los estudios ver: José GAOS, *Historia de nuestra idea del mundo* y Charles GIBSON, *España en América*.

⁷ Ver, entre otros: Lewis HANKE, *La lucha por la justicia en la conquista de América*; Marcel BATAILLON y André SAINT-LU, *El padre Las Casas, defensor de los indios*.

No obstante, la gran lección (además del recuerdo perenne de la mujer maya) es que el autor, con la honestidad ética y ejemplar que persigue, propone y piensa que ya gran parte del conflicto del “otro” se ha transformado en una paulatina comprensión. El tiempo renueva la experiencia y esto hace que se pueda escribir una historia perfectible.

También es gratificante que Todorov desee que el imperialismo se liquide a sí mismo. Nosotros, desde la experiencia americana, pensamos que por lo menos el colonialismo cultural y su antes intocable eurocentrismo están a punto de pasar a ser el recuerdo de una experiencia ejemplar.

María Dolores BRAVO A.
Universidad Nacional Autónoma de México

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.1990.4.970>

Helena BERISTÁIN, *Imponer la gracia. Procedimientos de desautomatización en la poesía de Rubén Bonifaz Nuño*. México, UNAM, 1987. (Instituto de Investigaciones Filológicas. Seminario de Poética)

El título de este libro resulta por demás sugerente; el subtítulo viene a ser esclarecedor de ese “imponer la gracia” que la obra de este poeta nuestro tiene como instrumento y fin de su poesía. Sí, “imponer la gracia” es la labor del poeta a lo largo de toda su producción. Pero ¿cómo es que el creador saca a la luz esa belleza latente en todo cuanto le rodea y acaece? ¿Cómo es que una vocación por la belleza, la gracia, se obtiene y con qué medios?

Labor de todo crítico, de todo investigador, es revelar los mecanismos que conforman la obra de arte; debe desmenuzarla para permitir el goce que es la totalidad. La poesía de Bonifaz no es deslumbrante en el sentido que lo es la de Quevedo o la de Góngora, por citar sólo dos ejemplos; no, no parece deslumbrante pero sí enormemente sugerente: nos apresa sin que sepamos cómo lo hace, ni cuáles son los recursos empleados para mover internamente el poema. Esta poesía precisa de otra lectura que la que requiere, por ejemplo, sor Juana o Garcilaso, poetas a los cuales yo estoy acostumbrada. Y es aquí donde la labor de Beristáin entra en juego: revela, desvela y hace perfectamente disfrutable en sus mecanismos el arte de este poeta.

“Imponer la gracia” es lo que hace Bonifaz con la realidad y es lo mismo que logra la investigadora con la poesía del autor de *Siete espadas*. El análisis que realiza en este trabajo resulta esclarecedor y necesario para todo aquel que, como yo, no esté acostumbrado a la lectura que exige la poesía contemporánea. Es así que la estructura misma del ensayo lleva a que fácilmente se comprenda lo oscuro o dificultoso.

El trabajo se encuentra organizado por tres grandes apartados: primero, la exposición teórico-metodológica; segundo, Bonifaz enmarcado en su contexto dentro de la literatura mexicana y tercero, la aplicación de los dos aspectos anteriores a la obra completa del escritor.

Uno de los méritos del libro que comento consiste en que la exposición teórica —las ideas que Shklovski sostiene en su artículo “El arte como artificio”— está explicada con suficiente claridad como para que ningún lector bisoño se pierda en el intrincado laberinto de los términos. Shklovski es la base del análisis a que se somete la poesía de Bonifaz; se hace pues del teórico ruso una espléndida síntesis de lo que es el extrañamiento y lo que produce “en el arte, en general, y en el arte literario en particular” (p. 7), según asienta la autora. Esta desautomatización a la que sujeta el artista al lenguaje se conecta con las “dos gramáticas” en trabajos de Jakobson, con “el ruido” de Lotman y con la teoría de la “desviación” Barthiana. Así que de manera insensible se resumen diversas teorías que atienden, *mutatis mutandi*, de manera sólida el trabajo de análisis. Se revisan, con base en lo anterior, los recursos más sobresalientes de la desautomatización: a partir de lo usual en el lenguaje, “la nueva disposición a los elementos artísticos” (p. 8); la creación de maneras nuevas, pues “el poeta inaugura formas expresivas cuya novedad nos conturba, cuya originalidad nos inquieta” (p. 8). Otro recurso de gran efectividad es convertir en novedad lo usual y familiar: el modo en que lo prosaico deviene poético.

El siguiente apartado del libro sitúa a Bonifaz en las corrientes vanguardistas de la literatura mexicana de este siglo; se le ubica entre aquellos poetas en quienes “el anhelo de experimentación formal, relevante principalmente a partir de Tablada y López Velarde, está por naturaleza más y más orgánicamente vinculado a un lirismo intimista y subjetivo” (p. 14). Bonifaz pertenece a este contexto y participa, también, de esta tradición; sostiene Beristáin que “es un feliz ejemplo de poeta que combina un intenso trabajo de construcción [...] con una poderosa capacidad para sembrar el poema con numerosas y sorprendentes asociaciones de elementos intra y extratextuales, a diferentes niveles” (p. 14).

Es en la tercera parte del ensayo donde esas “sorprendentes asociaciones” se verán sostenidas e ilustradas con la obra del propio escritor: Beristáin observa en la obra poética los elementos ya teóricamente descritos y demuestra cómo es que se encuentran singularizados; todo ello con el fin de resaltar y precisar en qué consiste y cómo se logra el “imponer la gracia” en Bonifaz. De manera sistemática se revisa la producción del artista mexicano: se resalta el uso regular de los tropos, que en Bonifaz están cultivados como uno “de sus elementos considerados como esenciales” (p. 15). De éstos los esenciales y más frecuentemente empleados son la metáfora y la imagen, por ejemplo: “*acontecen tus ojos*” (p. 16); la prosopopeya; “*suave la sangre desvaría/ por húmedas cavernas*”; los oxímoros: “*Y hablo de ti para callarme/o para que nadie me lo diga*”; pero lo más relevante y atractivo, a mi juicio, es el empleo de coloquialismos, de frases familiares o populares que, demuestra la investigadora, son un importantísimo armazón de la poesía de Bonifaz. Todas ellas son absorbidas “por un texto al que modifican y por el cual ellas mismas son objeto de resignificación y de sobresignificación” (p. 22). Del uso de los coloquialismos dice Beristáin que el poeta salta “de un papel social a otro [...] de poeta lírico al de hombre del pueblo que reflexiona sobre la existencia apoyándose en un andamiaje sentencioso hecho de frases pintorescas y humorísticas” (p. 22), lo cual (además de revelarlo como un poeta culto que domina los diferentes registros del lenguaje) produce el extrañamiento, de manera por demás eficaz. Doy algunos ejemplos:

Hasta más no poder estoy colmado
con cada cosa tuya [...]

Y repetir ardiendo hasta el descanso (no al cansancio)
que no es para llorar, que no es decente
y porque, a la verdad, no es para tanto

Yo soy hombre y me callo tantas cosas,
que tendremos que hablar cuando tú quieras;
la orquestada pasión, y las raíces
de aquellos ojos míos que me miren
desde el sembrado sitio de tus ojos.

En todos estos fragmentos el proceso de desautomatización resulta evidente: se nota cómo el cliché ha sido utilizado para crear la

sorpresas, el contraste, al convivir en el mismo espacio con el tono tradicional de la poesía lírica.

Al lado de este empleo del lenguaje familiar se encuentran los *topoi* literarios. El arte del poeta se nutre de diversas fuentes; las influencias enriquecen esta poesía: López Velarde, Manrique, poesía náhuatl, barroca, renacentista, los clásicos latinos, etcétera; temas como el *carpe diem*, la muerte, aparecen, también, reelaborados y transformados. Todo este bagaje literario está sometido al proceso de singularización que revivifica la poesía del autor de *Tres poemas de antes*. Por ejemplo:

[...] el alma
aviva el seso y se complace.

Ojalá nunca muriera yo,
Ojalá jamás pereciera.

Quizá dormidos somos,
verdades de dormido conocemos.
Alguien tal vez nos mira que dormimos,

Y a veces recuerdo cosas muy dulces
de ti solamente lo fugitivo
permanece y dura.

La última parte del estudio toca un elemento esencial de la poesía: el verso, el ritmo, el metro. De este aspecto señala Beristáin que resulta el más complejo y más densamente trabado. El verso en Bonifaz consiste en el empleo de la polimetría, la cual es rigurosa, y tanto, que singulariza, justamente, por medio de lo inhabitual en la distribución rítmica; desautomatiza, digo, a través del manejo muy personal de la línea versal, la cual aparentaría estar cercana a la prosa, pero que, en realidad, está conscientemente y técnicamente trabajada como verso. Éste se sustenta por el empleo reflexivo del esquema rítmico: los encabalgamientos frecuentes, por ejemplo, “disfrazan el esquema al que corresponde cada línea versal, y crean una ambigüedad [...] al negar parcialmente el modelo métrico-rítmico en un conato de supresión del verso y retorno a la prosa” (p. 39):

Llega fácilmente el dolor; atiende
el primer llamado que le hacemos.

La otra lectura de estos versos, que atenta no al ritmo sino al aspecto sintáctico-semántico, sería:

Llega fácilmente el dolor;
atiende/ el primer llamado que le hacemos.

Esta posibilidad de dos lecturas crea en el receptor una imprecisión, pues el poema oscila “entre los extremos del verso y la prosa” (p. 40). Pero la precisión se encuentra presente y la exactitud con que se adecúan y amalgaman significante y significado es lo que provoca la desautomatización que, aquí, consiste en la oscuridad de la forma. El lenguaje se somete a la “singularidad de la visión poética” (p. 41.) y surge, así, la tensión entre la libertad de la visión y el rigor con que la forma la expresa: en la obra toda de Bonifaz existe “una retórica personal y autoimpuesta” (p. 41) que no se percibe a primera vista, pero que resulta ser de un vigor innegable.

Con esta última parte se cierra el libro. El recorrido por la obra de Bonifaz deja esclarecidos sus recursos, su sentido, las variadas maneras de que se sirve para lograr el extrañamiento, ese proceso en que el objeto surge ante nosotros como nunca visto, como no conocido. Apreciamos la piedra porque existe eso que llamamos arte; apreciamos la poesía de Bonifaz porque la investigadora ha impuesto, a su manera, la gracia: nos ha descubierto los mecanismos por los cuales, y cito a Bonifaz:

[...] en trance de ritmo la palabra
adquiere la voz de la poesía.

Josefina ITURRALDE
Universidad Nacional Autónoma de México

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.1990.4.971>

Mercedes DÍAZ ROIG, *Romancero tradicional de América*, México, El Colegio de México, 1990 (Estudios de Lingüística y Literatura, 19), 328 pp.

En 1906, Menéndez Pidal en su famoso artículo sobre “Los romances tradicionales en América” habla de que hasta esa fecha no se conocía ningún romance tradicional de la América española y que había incluso quien negaba la existencia del género en el Nuevo Continente. Sin embargo su viaje pionero de recolección en el año anterior había

demostrado claramente la presencia moderna del romance en tierras americanas y las versiones por él recogidas de *Las señas del esposo*, *La adúltera*, *Delgadina* o de *La aparición de la amada difunta* se convertirían en los primeros eslabones de una larga cadena de textos romancísticos que llega a nuestros días y recorre toda la geografía de este continente.

¿Cómo tener idea de ese vasto acervo? ¿De qué manera poder manejar fácilmente un corpus representativo de la tradición americana? ¿Cuáles eran los tipos más comunes de versiones de un determinado romance en América? Esta y otras preguntas similares nos las hicimos muchas veces los especialistas en el Romancero tradicional y aquellos interesados en la literatura de transmisión oral. Mercedes Díaz Roig, con esa capacidad de síntesis que siempre la caracterizó, con su última obra nos ofrece una respuesta y una posible herramienta de trabajo. Nos duele profundamente el que esta respuesta, en forma de su libro *Romancero tradicional de América*, sea póstuma, y que con ella se cierre una brillante trayectoria en los estudios de la literatura tradicional, en especial del Romancero. Afortunadamente su personalidad e inteligencia pueden seguir proyectando luz a través de sus libros como éste, luz que esperamos sirva para el mayor y mejor conocimiento de la tradición romancística americana.

El Romancero tradicional de América no es una simple antología del género en el Nuevo Mundo, elaborada a partir de principios simplemente estéticos o de criterios subjetivos; se trata de un *corpus* científicamente preparado que es representativo de la presencia y vitalidad de los romances en este continente.

La base de la cual parte Mercedes Díaz Roig para su selección es, con mucho, lo suficientemente amplia (171 fuentes). En primer lugar recoge todas las colecciones nacionales y trabajos importantes en ese ámbito: Espinosa, Campa, Armistead (Estados Unidos); Díaz Roig-González (México); Navarrete (Guatemala); Poncet y Chacón (Cuba); Garrido (Santo Domingo); Cadilla (Puerto Rico); Mejía Sánchez (Nicaragua); Cruz Sáenz (Costa Rica); Romero (Perú); Beutler (Colombia); Almoína (Venezuela); Carrizo, Moya y Draghi (Argentina) y Vicuña y Barros-Dannemann (Chile), entre muchos otros. Utiliza también los trabajos ocasionales o incluso marginales realizados sobre el Romancero. Hay que destacar el empleo de algunas colecciones inéditas importantes, como las depositadas en el "Archivo Menéndez Pidal" de Madrid (con textos procedentes de Cuba, Uruguay, Venezuela y Puerto Rico). En total registra más de 1700 versiones americanas de romances.

Los criterios seguidos para seleccionar los romances que se incluyen en el *Romancero...* han sido básicamente de difusión; por ello Mercedes Díaz Roig decidió tomar en cuenta sólo aquellos temas romancísticos que aparecen en más de tres versiones. Acertadamente, por el tipo de obra que se pretendía realizar, no se incluyó la mayor parte de ellos de dudosa tradicionalidad. En total se recogen en el libro 33 temas romancísticos presentes en 17 países americanos (no incluye ninguna versión de Bolivia, Honduras y Paraguay). Un aspecto muy importante de la selección es que se ha tratado de incluir un ejemplo de cada tipo de versión de un romance, presente en cada país; por lo que, en algunos casos, hay varias versiones de un mismo romance, independientemente de la difusión que pueda tener uno u otro tipo de versión en ese país. Con esto, aunque se pierde la idea de cuál puede ser la dominante en un país, se rescatan las variantes minoritarias.

Como era de esperarse, el *Romancero* americano da preferencia a los temas novelescos. Sólo sobrevive un tema histórico antiguo: *La muerte del príncipe don Juan*, y dos romances con referente histórico moderno: *Alfonso XII* y *La muerte de Prim*, textos presentes sólo en las versiones infantiles, en muchos casos casi totalmente fosilizadas.

Los romances recogidos en el libro de la profesora Díaz Roig son los siguientes: *La adúltera*, *Alfonso XII*, *La aparición*, *La bastarda y el segador*, *Bernal Francés*, *Blancaflor y Filomena*, *la búsqueda de la Virgen*, *El caballero herido*, *Carabí*, *Santa Catalina*, *La dama y el pastor*, *Delgadina*, *Don Gato*, *Gerineldo*, *La hermana cautiva*, *Las hijas de Merino*, *Escogiendo esposa*, *Rico Franco*, *La mala hierba*, *La malcasada*, *Mambrú*, *El marinero*, *Monja a la fuerza*, *Santa Elena*, *La muerte de Prim*, *La muerte del príncipe don Juan*, *¿Cómo no cantais, la bella?*, *Conde Olinos*, *Las señas del esposo*, *Silvana*, *Las tres cautivas y la Virgen y el ciego*.

Inteligentemente, cada romance ha sido identificado con el número que se le asigna en el *Catálogo General del Romancero* y el título más aceptado internacionalmente, y se proporciona al final de la obra una lista de los distintos títulos que recibe el romance en la tradición americana. Sólo en casos aislados se ha empleado un nombre distinto del más usado internacionalmente: por ejemplo a un romance se le ha llamado *Isabel*, como se le conoce en algunos lugares, en vez del mucho más frecuente título de *Rico Franco*.

Al principio de cada romance se proporciona una breve nota sobre el mismo, su bibliografía americana, así como de los estudios, en caso de que los haya, y algunas referencias a las fuentes peninsulares del romance. Posiblemente hubiera sido de más cómodo manejo el que estos datos aparecieran al final del romance, como también hubiera

facilitado el manejo del libro el uso adecuado de las cornisas pues la cornisa impar sólo dice “textos”, y no indica el nombre del romance, lo cual es una dificultad para la localización del romance, pues en el cuerpo del libro éste está identificado con el número, y el título sólo aparece al principio de cada apartado.

Por otra parte, los cuadros sinópticos y tablas que aparecen al final del libro con el número de versiones de cada romance presentes en cada país, así como la lista de los romances recogidos en cada uno de ellos, independientemente que se hayan incluido ejemplos de todos los textos en el libro, resultan una fuente de información muy útil e interesante.

El *Romancero Tradicional de América* será un libro muy útil para el investigador que necesite referencias inmediatas sobre la tradición americana, ya que le permite tener reunidos los principales tipos de versiones de los romances más difundidos en el continente. Por otra parte, se trata indudablemente de una obra que permite visualizar, teniendo en cuenta desde luego la gran disparidad existente tanto en la calidad como en la intensidad de las recolecciones realizadas en cada país, cuál es el estado de la tradición romancística americana.

Aurelio GONZÁLEZ
El Colegio de México

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.1990.4.972>

Elisabeth SIEFER, (sel. y trad.), *El sueño tiene su pared*. Nueva lírica alemana. México, El Tucán de Virginia, 1990.

Todo poema tiene la posibilidad de varias lecturas, esto es más que evidente. Podemos experimentar el hacer una lectura inicial de un poema y luego —muchas veces ni siquiera con tanta posterioridad como “luego”— entender ese mismo poema con significados distintos, y así leer una poesía nueva recién nacida, surgida al roce de nuestros ojos lectores.

Como un juego óptico donde un cuadro salta aparentemente para proyectarse, a veces, de la derecha hacia la izquierda, ser cubo sólido y luego caja con fondo mutante, donde cada lado puede a su vez ser tapa o base, hay en esta antología poemas que se componen de palabras tan mudables que parecen escurrírsenos de las manos y, como ya dijimos, saltar y bailar ante nuestros ojos. Leemos un solo significante y parece que sus significados posibles se suceden, forcejean para predominar en nuestra apreciación. Este es uno de los grandes placeres de la poesía, y uno de los grandes retos y problemas de su traducción. En nuestro propio idioma, muchas veces depende solamente de nuestro

estado anímico y sensibilidad al momento de la lectura el tipo de significados que predominen en esa versión específica de un poema dado. Entre la palabra del poeta y nosotros no hay mayor filtro. La elección es nuestra. Sin embargo, si la poesía ha sido traducida, ha habido una "preselección forzosa" que en algunos casos, si no la mayoría de las veces, no podrá encerrar los mismos significados mutantes, mudables del idioma original en los que pudo o no pensar el poeta. Pero esto no tiene por qué concluir aquí, con el lugar común de la no traducibilidad de la poesía. En la buena traducción, llena de sensibilidad, conciencia y aciertos, como lo es sin duda alguna la de Elisabeth Siefer, el poema estrena en otra lengua un vestido nuevo. Este nuevo idioma puede permitir nuevos puntos de acceso al mismo poema. Su poesía puede llegar a desdoblarse con los mismos elementos, pero en otras direcciones, y apreciarse desde otras perspectivas.

Pero no siempre hay cambios o alteraciones. En los poemas "Un campesino" de Sarah Kirsch, "Área verde" de Hans Arnfrid Astel, "Status quo" de Erich Fried y "Pequeña paz" de Wolf Biermann, el sabor y el ambiente se mantienen, sobreviven sin esfuerzo aparente, reaparecen en la traducción sin sufrir pérdidas. La brevedad puede encerrar peligros que Elisabeth Siefer salva muy acertadamente, con lo que la elección del material antologado resulta variada y muy placentera. De los poemas breves solamente uno sucumbe a la imposibilidad de traducir la multiplicidad de significados, y con una sola palabra: "El fin del arte" de Reiner Kunze termina con una línea que encierra algo que puede ser tanto ironía con cierto grado de empatía, como burla sarcástica. La última línea en español es tajante y nos deja una situación irremediada, irremediable. Pero si bien este poema pierde el sentido del humor en español, el título se ve enriquecido porque "el fin" es no solamente "*das Ende*", el final, sino también el propósito, y por ello "el propósito del arte".

Esto me lleva a los títulos que Elisabeth Siefer escogió para los poemas. Especial acierto encuentro en el poema que ella confiesa como su favorito: "Espectáculo, de Sarah Kirsch, cuando "Spektakel" puede tener también connotación del escándalo. En "Allein", de la misma poeta, existe el problema de la ambigüedad que en alemán encierra el adverbio por no permitir deducir el género. Elisabeth Siefer no opta por "Sola" (tomando el género de la poeta), ni accede al más obvio "A solas". "Solos" permite la múltiple soledad tanto de la poeta como de las viejas que le llevan el té. Decisión muy acertada y poética. En cambio, no me lo parece tanto en "Como he dicho:" de Günter Kunert. Preferiría "Porque dije: "; me resulta más inmediato.

Algo parecido me sucede con “No sabemos quién es Usted ni para quién está trabajando”, de Nicolas Born; me gustaría más un “No sabemos quién es Usted ni para quién trabaja”. Puede ser el tinte ibérico que percibo en el uso de los tiempos compuestos, a diferencia de tiempos simples a los que somos más afectos en América. En este caso no se trata de mayor o menor corrección, es simple preferencia regional. En “Tierra mojada”, de Jürgen Theobaldy, la elección del pasado compuesto capta más el espíritu original de lo que un pasado simple hubiera hecho.

Entre otros de los grandes logros están las traducciones de “Nieve en la oficina”, también de Theobaldy, que remite a una vida de oficina lejanamente kafkiana; “El resto del hilo”, otra vez de Sarah Kirsch (sin ceder a la tentación del “papalote” demasiado mexicano), evoca con su cometa un sinfín de dolores y añoranzas posibles.

“Después de Auschwitz”, de Richard Exner, que presenta especial dificultad por ser un poema cuya frase título es un ejemplo perfecto de los “saltos ópticos” mencionados al principio, porque “Nach Auschwitz” es alucinante e inseparablemente *después y hacia* Auschwitz. Este poema pervive en español gracias al gran talento de Elisabeth Siefer, quien no permite que se pierda, en el penúltimo verso de la cuarta estrofa, la escalofriante posibilidad que el milenio venga después; es decir, a partir de Auschwitz, o que precisamente venga a Auschwitz.

El sueño tendrá su pared, pero en el caso de la antología de Elisabeth Siefer, esta pared sirve de soporte, cobijo, reflejo y, por qué no, a veces de paredón crítico, pero nunca como frontera o limitación al sueño. Ella ha logrado recopilar lo que refleja una gran gama del sabor, sentimiento, preocupación y mentalidad de la poesía alemana moderna. *El sueño tiene su pared* guarda para su lector muchos momentos de placer y le abre las puertas de par en par, volviendo transparentes las barreras del idioma hasta hacerlas inexistentes.

Liane REINSHAGEN JOHO
Universidad Nacional Autónoma de México

Walt WHITMAN, [*Poemas*]. Selección, traducción y notas de Ana Rosa González Matute. México, UNAM, 1990. Material de lectura, (serie "Poesía moderna" núm. 159).

Dice León Felipe en su prólogo al *Canto a mí mismo* de Whitman:

El *Canto de mí mismo* es el momento más luminoso de Walt y en él están contenidos su doctrina y su mensaje.

Unos versos más adelante agrega:

Pero el *Canto a mí mismo* (*Song of Myself*) es su gran poema polifónico. Es una sinfonía donde no falta ningún instrumento, ninguna voz, ningún paisaje [...] De aquí la prolijidad de sus letanías y de sus inventarios. Tiene que pasar lista al mundo y preguntar muchas veces: ¿están todos?

La labor de Ana Rosa González Matute en cuanto a selección no ha de haber sido fácil. Por un lado, escoger de entre los cincuenta y dos cantos del original para lograr una publicación que cumpliera con los requisitos de la serie respecto a la extensión, tiene que haber resultado una tarea difícil, pues esta obra no es sólo, como dice León Felipe, un pasar lista al mundo, un mundo en el que para Whitman "una hoja de hierba no es inferior al curso trazado por las estrellas", es también su obra más lograda en cuanto a calidad poética.

No obstante ello, Ana Rosa realiza una selección interesante. Incluye dieciocho cantos, del I al VII, del XX al XXVI, el XXVIII, y del XXX al XXXII. Haber escogido los primeros siete cantos resultó una decisión muy acertada, ya que así se mantiene intacta una larga secuencia que permite al lector conocer el ritmo, el fluir del original. Lo mismo sucede con el segundo grupo de cantos elegidos, aunque quizá se podrían haber incluido el XXVII y el XXIX, de por sí breves, para ofrecernos un trozo aún más completo.

En cuanto a los cantos que no incluye Ana Rosa, a las voces que ha tenido que dejar fuera, habría que mencionar que efectivamente sí quedan excluidos la mayor parte de los largos catálogos de Whitman, criticados e incluso parodiados por algunos, alabados por otros, pero que sin duda nos presentan —y aquí cito a David Daiches— "una nueva visión de la historia, del tiempo, de la identidad, de la conciencia, de la realidad".

Ana Rosa González Matute deja de lado, pues, esta faceta del poema y se concentra más bien en los cantos que giran en torno a ese "yo" whitmaniano tan particular, que fuera de su contexto completo pudiera a veces resultar excesivo, abrumador, obsesivo y desvirtuar así la selección toda, ya que Whitman en ningún momento se resignó a mantenerse encerrado dentro de los límites de su propio ser.

Sin embargo, esto no sucede. Whitman entreteje en cada canto su creencia en la necesidad de explotar constantemente nuevos modos de relacionar la identidad personal con el fértil y complejo mundo a nuestro alrededor. Como ejemplo de esta interacción entre el individuo y el mundo exterior podríamos citar parte del canto IV de la traducción de Ana Rosa González Matute:

Lejos de la contienda y el bullicio se erige lo que soy,
 Se erige divertido, complaciente, compasivo, ocioso, unitario,
 Mira hacia abajo, se yergue o dobla un brazo sobre una base
 impalpable y segura,
 O contempla con la cabeza inclinada a un lado, curioso de lo que
 vendrá
 Dentro y fuera del juego, observándolo, sopesándolo.

Este poeta entreteje también en su poema las voces y las imágenes, los ritmos y los pensamientos de una conciencia rica y diversa, conciencia que se vuelve progresivamente más compleja en la medida en que interactúa con el mundo que la rodea, y que subraya la íntima relación que existe para Whitman entre el individuo y el mundo.

Es evidente que Ana Rosa conoce a su Whitman; fue por ello que no dudó en recortar secciones a sabiendas de que las ideas centrales de este poeta y la voz poderosa y compleja que emana de sus cantos cancelan toda posibilidad de que pudiéramos realizar una lectura en la cual terminaríamos abrumados por la presencia del yo poético; es decir, una lectura pobre y equivocada del texto que nos presenta.

Sin embargo, lo complejo, rico y variado de este libro, del cual dijo el mismo Whitman "Esto no es un libro, quien lo toca, toca a un hombre", no se hubiera podido traducir sin el amor, la paciencia y el conocimiento de un buen traductor. Como ejemplo de ello me gustaría comentar en detalle dos cantos, el XX y el XXXII, de la traducción de Ana Rosa, la cual sí reúne todos los requisitos de una buena traducción. El canto XX comienza así:

Who goes there? hankering, gross, mystical, nude;
 How is it I extract strength from the beef I eat?

What is a man anyhow? what am I? what are you?

La traducción reproduce el tono interrogante, acumulativo del original, y en el tercer verso logra mantener, mediante la presencia del pronombre personal al final de las últimas dos preguntas, toda la parquedad y el poder del poema en inglés:

¿Quién va ahí? ansioso, rudo, místico, desnudo;
 ¿Cómo extraigo fuerza de la carne que como?
 En realidad, ¿qué es un hombre? ¿qué soy yo? ¿qué eres tú?

El canto XX cobra progresivamente más fuerza en la medida en que el yo poético hace explícita su intención de romper con las limitantes costumbres de lo que marca la tradición, para luego, en el décimo verso, insertar un comentario tan coloquial que bordea en lo cómico. La traducción, de manera muy acertada, logra respetar estos cambios de tono:

No lloriqueo con el lloriqueo del mundo,
 los meses son vacíos y la tierra fango y podredumbre.
 Gimoteando y arrastrándose, dosis de polvos para inválidos,
 la conformidad se aleja intempestivamente.
 Uso mi sombrero a mi antojo dentro y fuera de casa.

En los siguientes tres versos Whitman pasa de un lenguaje puntilloso, casi pedante, a una declaración de amor por su cuerpo, por el cuerpo humano que adquiere en momentos la intensidad, el gozo de un aleluya, y lo mismo sucede en la traducción.

¿Por qué debo rezar? ¿por qué debo venerar y reverenciar?
 Después de haber examinado y analizado hasta lo ínfimo en los estratos, de haber consultado a los doctos y calculado minuciosamente,
 No encuentro grasa más dulce que la que se unta a mis huesos.

En cuanto al canto XXXII, éste comienza con un tono íntimo, de mucha calma, para luego, al ir haciendo hincapié en una serie de verdades de valor universal, adoptar un tono poderoso con ecos del Antiguo Testamento. Una vez más, la versión de Ana Rosa logra mantener este cambio de tono:

Pienso que podría vivir con los animales, son tan plácidos y
retraídos.

Me detengo y los contemplo largamente.

No sudan ni gimen ante su condición,

No pasan la noche en vela ni lloran por sus pecados,

No me irritan con sus discusiones sobre sus deberes con Dios,

Ninguno está insatisfecho, ninguno está obsesionado por la manía
de poseer cosas,

Ninguno se arrodilla ante otro, ni ante alguno de su especie que
haya vivido hace miles de años.

Ninguno es respetable o infeliz sobre la faz de la tierra.

El canto termina con una descripción de gran poder sensual tanto
por las imágenes como por los sonidos y el ritmo, los cuales se
mantienen en la traducción:

La belleza gigantesca del semental, fresco y sensible a mis
caricias,

De altiva y amplia frente,

De extremidades lustrosas y ágiles, cola que barre el suelo,

De ojos plenos de centellante malicia, las orejas finamente
delineadas, de movimiento flexible.

Ana Rosa González Matute logra recrear en su traducción la mayor
parte de los cambios de tono del original, conservando así uno de
los aspectos principales del poema de Whitman, que se caracteriza
justamente por estas variaciones constantes y que contribuyen en
gran medida a la creciente complejidad que va adquiriendo la voz del
yo poético.

Otro punto de suma importancia es la cuestión métrica. Whitman
fue sin duda un pionero entre pioneros en cuanto al deseo de alejarse
de patrones tradicionales y cultivar en su poesía un ritmo más
próximo al del habla, o incluso al del pensamiento. Su verso libre
intenta, pues, reproducir esto. Whitman buscó, y aquí lo cito a él
mismo, “esconder su ritmo y uniformidad en las raíces de sus versos,
para que no fueran en sí visibles, sino que irrumpieran libremente
como las lilas sobre un arbusto”.

Ana Rosa nos brinda una traducción en verso libre que, en efecto,
recrea el ritmo del habla e incluso del pensamiento, y que no por ser
libre debe confundirse con fácil. Como ejemplo de ello podría men-
cionar el canto II cuando dice:

El vaho de mi aliento,
 Ecos, ondas, rumor de murmullo, raíz-amor, hilos de seda, horca y
 vid,
 Mi respiración e inspiración, el latido de mi corazón, el paso de
 sangre y aire por mis pulmones,
 El olor de las hojas verdes y de las hojas secas, y de la playa y de las
 oscuras rocas marinas, y del heno en el granero.

En este Material de Lectura, Ana Rosa González Matute ha celebrado y cantado a Whitman en una traducción cuidadosa, la cual adquiere aún más valor si tomamos en cuenta que la bella obra en español de León Felipe es una paráfrasis, la traducción de Concha Zardoya para la Editorial Aguilar utiliza el español de España, lo cual resulta algo raro para gran parte del público mexicano, y la versión de Álvaro Armando Vasseur, quien fue el primer traductor de Whitman al español, no respeta la división en cantos, entre otras cosas.

En el último canto del poema Whitman escribe:

El halcón manchado desciende sobre mí y me acusa, se queja de
 que hablo
 mucho y no hago nada.

A mí tampoco me ha domado, yo también soy intraducible,
 Hago sonar mi bárbaro graznido por encima de los techos del
 mundo.

Con esta traducción, Ana Rosa no sólo ha desafiado al "gran viejo de la arruga olímpica", también ha demostrado que el bárbaro graznido intraducible puede sonar en otras lenguas.

Claudia LUCOTTI
 Universidad Nacional Autónoma de México

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.1990.4.974>

Edgar Allan POE, [*Cuentos*]. Sel., y nota introductoria de Ana Rosa González Matute. Trad. de Julio Cortázar. México, UNAM, 1990. (Material de Lectura, serie "El cuento contemporáneo", núm. 72).

Sherwood ANDERSON, [*Cuentos*]. Sel., nota introductoria y trad. de Ana Rosa González Matute. México, UNAM, 1990. (Material de Lectura, serie "El cuento contemporáneo", núm. 77).

Bernard MALAMUD, [*Cuentos*]. Sel., trad. y nota introductoria de Federico Patán. México, UNAM, 1990. (Material de Lectura, serie "El cuento contemporáneo", núm. 75)

"...los grandes cuentos del mundo son aquellos que vez tras vez parecen nuevos a sus lectores, siempre nuevos porque mantienen el poder de revelar algo".

Eudora Welty

Cortázar contaba de un escritor amigo del boxeo quien decía que "en ese combate que se entabla entre un texto apasionante y su lector, la novela gana siempre por puntos, mientras que el cuento debe ganar por *knock-out*". Por prosaica que pudiera parecer esta comparación, resulta una perogrullada afirmar que el cuento busca afectar al lector al máximo en un mínimo de texto narrado —premisa que Poe (1809-1849) estableciera a mediados del siglo XIX, y piedra de toque para la cuentística norteamericana.

Aunque Washington Irving es quien inaugura el relato norteamericano, es Poe el pionero teórico de este género tan propio a dicha cultura. Género que surgió y se desarrolló en parte gracias a lo que Henry James llamó la "tenuidad" de la vida norteamericana, la ausencia de una rica textura social en un país heterogéneo, "recién nacido", donde la experiencia se daba a nivel individual y aislado al no encajar en una tradición establecida. Poe subrayó los aspectos clave para el relato: brevedad, simetría de la trama, y "unidad de efecto", es decir, que desde la primera hasta la última palabra debían redactarse en función de las últimas líneas.

Raciocinómano y romántico a la vez, Poe mostró un afán por teorizar en torno a la creación cuentística y poética, mientras que en sus relatos, como señaló Baudelaire, lo absurdo se instalaba en el intelecto, gobernándolo con aplastante lógica. Esta obsesión con lo racional, que resultó más bien un muro de contención para Poe ante lo irracional de la realidad, del universo mismo, queda claramente definida en la atinada selección de Ana Rosa González Matute para el Material de Lectura *Edgar Allan Poe* (no. 72). Dos de sus mejores cuentos, "William Wilson" (1839) y "La carta robada" (1844), se releen con gusto en inmejorable versión —más que traducción— de Julio Cortázar, quien admitiera a "William Wilson" entre sus cuentos predilectos.

En ambos relatos resaltan la soledad del individuo, el enajenamiento de la sociedad y la proyección del otro yo. En "William

Wilson” se narra la búsqueda racional de las causas irracionales que llevan al protagonista al asesinato de su “doble” y a su estado moral actual. Lo laberíntico de su mente queda narrativamente transferido en las digresiones desproporcionadas en ocasiones y en el uso de un lenguaje especulativo, develando así el alterado estado psicológico de Wilson.

En su cuento clásico “La carta robada”, cuya inclusión rinde homenaje al Poe creador del género policiaco, hace su aparición el célebre detective Auguste Dupin, ensimismado y genial analista, excéntrico precursor de un Sherlock Holmes legendario, progenitor, a su vez, de innumerables detectives. La presencia recurrente del doble, ese *Doppelgänger* que apasiona a escritores norteamericanos (piénsese en clásicos ejemplos como “Bartleby the Scrivener” de Herman Melville, o “The Jolly Corner” de Henry James) como reflejo de las complejas dicotomías y dualidades inherentes a esta cultura, surge, trastocada, en “La carta robada”. En este cuento (posterior a “William Wilson”), donde se celebra el triunfo de la razón sobre el caos externo mediante la “elucidación” del enigma por el detective, Wilson-narrador y su otro yo quedan transmutados —y trastocados de manera inversa— en Dupin y el narrador-observador-compañero, quien narra lo que se desprende de las elucubraciones mentales del detective. Lo anterior sugiere, por extensión, las analogías Poe-creador/Dupin, por una parte, y narrador-receptor/lector, por otra, recipientes estos últimos de lo comprobado y comprobable, mientras que Dupin permanece inmutable enigma encarnado.

La crítica fue, desde sus inicios, bastante severa hacia Poe, y cuestionó, entre otras cosas, su “formulismo”, esa obsesión por crear un “efecto” a toda costa, acaso como camuflaje de un mayor significado ulterior. Dicha crítica no afectó, claro está, el auge de una “fórmula” poeiana, que culminó a principios del siglo XX en un sinnúmero de cuentistas —como O. Henry, notorio por sus *snappers* o finales sorpresa que rayaban en “trampas” narrativas.

El parteaguas del género en Norteamérica fue Sherwood Anderson (1876-1941). Liberó al cuento de convencionalismos aniquilados, negando de manera tajante que el cuento “debía urdirse alrededor de una trama”, y abogando por una forma más suelta, sin restricciones estructurales basadas en la triada aristotélica (planteamiento, desarrollo, y resolución). Se manifestó en contra de la cronología lineal, la cual implicaba una relación causa-efecto que debía culminar en un cambio crucial para uno o más personajes. Rescató, además, una tradición oral de tonalidades fluctuantes, reflejando, me-

dante la ausencia de elementos morales y didácticos, un mundo cambiante en donde los valores absolutos, las "verdades comprobables" no tenían ya cabida. Su credo lo resumió así: "Yo estaba seguro de que la gente común no vivía, sentía ni hablaba como la novela norteamericana común los hacía vivir, sentir y hablar, y en cuanto a la trama de los cuentos de las revistas —esos hijos bastardos de De Maupassant, Poe y O. Henry—, era un hecho que no había cuentos con tramas que se hubiesen vivido en alguna vida de la que yo haya tenido conocimiento alguno..."

Estas características de sus relatos quedaron incorporadas en su obra cumbre, *Winesburg, Ohio* (1919), de donde se han seleccionado los cuentos incluidos en el Material de Lectura *Sherwood Anderson*, (no. 77), con selección, introducción y traducción de Ana Rosa González Matute. Los cinco cuentos ("El libro de lo grotesco", "Manos", "Aventura", "Respetabilidad" y "La mentira no contada") son representativos de la obra andersoniana, además de que están entre los más bellos de este "ciclo de cuentos" que es *Winesburg, Ohio*, situado en un poblado homónimo, en donde la imagen idílica de la vida rural queda desmitificada.

La traducción de Ana Rosa González Matute resulta muy afortunada, dado que el registro altamente poético que aflora, aunado a un lenguaje que busca emular el habla informal y cotidiana sin caer en lo regionalista, presenta dificultades para la traducción.

Anderson no sólo recurre en su narrativa a lo poético, sino a lo alusivo y a lo místico, en una indagación psicológica que aborda con apabullante "sinceridad" —ingenuidad, incluso— lo sensual, lo sexual, y la tragedia personal del ser menor, fusionado todo ello mediante un particular uso del simbolismo. Como apunta Walter Allen, "pareciera como si la poderosa imaginación gótica de Poe, reblandecida y domesticada por la influencia del naturalismo y el psicoanálisis, se aplicara a los desesperados prisioneros de la vida provinciana".

Cada uno de estos cinco cuentos aísla narrativamente a un personaje al enfocarlo, dramatizando incidentes y momentos peculiares en su vida. Poseedores de rasgos distorsionados, estos personajes actúan guiados por su incapacidad de satisfacer necesidades abrumadoras inherentes a su naturaleza, que ellos apenas logran atisbar. Son individuos que al no adecuarse a las normas establecidas por fallas internas individuales, no logran acoplarse ni a su sociedad ni a sí mismos; son criaturas inhibidas, frustradas, a quienes se les niega, ante todo, su necesidad de ser comprendidos, de amar y de ser amados.

La influencia de Anderson se palpa en un séquito de cuentistas norteamericanos, entre ellos Hemingway, Faulkner, Fitzgerald, Carson McCullers y Flannery O'Connor. La cuentística de Malamud (1914-1986) también admite —como lo hace el autor mismo— esta huella indeleble.

Al igual que los personajes de Anderson, los de Malamud son seres menores; pero mientras los primeros permanecen atrapados en su situación por defectos personales, los de Malamud pueden aspirar a trascender su condición humana individual. Tal es el caso de "Angel Levine" y "La cuenta" —que se publicaran en su primer volumen de cuentos, *El barril mágico* (1958)— incluidos en el Material de Lectura *Bernard Malamud* (No. 75), con selección, introducción y traducción de Federico Patán. La elección de estos dos cuentos permite mostrar, además de unos de sus mejores relatos, las dos caras de la narrativa de Malamud. En "La cuenta", la nota patética del cuento concluye con una ironía al filo de lo trágico, pues el protagonista es quien acarrea su propia culpa; en "Angel Levine", en cambio, las tribulaciones (al estilo del Job) de Manishevitz y la capacidad que muestra para reubicar su fe al superar prejuicios raciales y sociales acaban por redimirlo. Lo "real" de la sordidez del primer cuento difiere de la singular coexistencia en el segundo de lo sórdido y lo fantástico —rayando en lo fabulístico—, entremezclado con un humor que se dispone a encarar lo trágico en la cotidianeidad.

Todas estas texturas quedan traspuestas en la traducción de Federico Patán que, con apego fiel al original, resuelve con sutil y certero oficio problemas surgidos del uso muy particular que hace Malamud del lenguaje.

La soledad del individuo, temática insistente, como se ha mencionado, en la literatura norteamericana, cobra un matiz distinto en la obra de Malamud. Explicable en parte por ser él escritor judío, poseedor de una visión necesariamente embebida de tradiciones judías y judeo-norteamericanas, surge otra diferencia al abordar Malamud cuestiones judaicas de manera consciente — lo que no sucedió con escritores judíos anteriores a él como Nathanael West y J. D. Salinger, pero que ha dado por manifestarse en autores como Philip Roth, Saul Bellow, Norman Mailer, y, entre otros, Isaac Bashevis Singer (quien escribe en yiddish y traduce al inglés).

Al cobrar modalidad propia, esta nueva línea narrativa busca ubicarse en la literatura norteamericana bajo parámetros propios. Esto ha suscitado en décadas recientes una serie de cuestionamientos en torno a temática, lenguaje y forma, ya que (como sucede con la línea negro-norteamericana) se intenta plasmar y precisar algo sin-

gular, sin precedentes, que debe surgir de lo propio, rescatando raíces y elementos descartados, desubicados, a fin de aportar algo “nuevo” a lo literario. En el caso de Malamud, se palpa la influencia de maestros del realismo popular yiddish del siglo XIX, aunque habría que añadir de inmediato que la obra de Malamud tiene, sin la menor duda, una voz enteramente propia.

Mientras que los personajes de Poe participan en un juego de espejos y espejismos, ya sea con angustia o, encubriendo ésta, de manera racional, y mientras que los de Anderson se encuentran dislocados irremediabilmente del ámbito al que se ven obligados a pertenecer, los personajes de Malamud dan muestras de que la integración lograda por el judío en la sociedad norteamericana induce un desfase consigo mismo. El personaje judeo-norteamericano, a decir de Sidney Richman, se encuentra ya “integrado con la sociedad, pero no integrado consigo mismo”, por lo que aquellos personajes malamu-deanos que logran “superar” su condición luchan “por establecer la unidad con algunos centros no reconocidos de su propia personalidad”. Es decir que las necesidades humanas de estos personajes trascienden el ámbito judío, con lo que el eje temático de Malamud se enclava en lo universal.

Si bien más de un siglo separa la obra de Poe y de Malamud —pasando, como especie de puente transitorio, por la de Anderson— la lectura contigua de estos autores y cuentos que ofrecen estos Materiales de Lectura reitera, por una parte, que el tiempo poco tiene que ver con esa capacidad que tiene el buen cuento, como dice Eudora Welty, de “revelar algo” a cada nueva lectura; por otra parte, pone de relieve interesantes variantes de la temática prevaleciente en la literatura norteamericana: la dicotomía individuo-sociedad y la dislocación entre el yo y el otro yo.

Claire JOYSMITH
Universidad Nacional Autónoma de México

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.1990.4.975>

Federico PATÁN, *En esta casa*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

Federico Patán es ya un viejo maestro en el arte de las letras. Su primer libro de poesía, *Del oscuro canto* (Finisterre, México), data de 1965, y los ensayos que conforman el volumen titulado *Calas menores* fueron publicados por la UNAM en 1978. Ha habido desde entonces más poesía y más ensayos, amén de que todos conocemos su maestría

como traductor de literatura, evidente en publicaciones como *Seis cuentos norteamericanos de lo fantástico y lo extraordinario* (Signos, México, 1983), donde selecciona y traduce textos de Irving, Poe, Hawthorne, Melville, Bierce y James, con gran dominio del idioma y un claro buen gusto literario. En fechas más recientes, no contento con todo lo anterior, se ha puesto a escribir ficción en prosa, no sólo de excelente factura, sino abundante. Júzguelo el lector: en 1985, un primer libro de cuentos, *Nena, me llamo Walter*; en 1986, una novela, *Ultimo exilio*, premio Villaurrutia 1986; en 1987 aparece *En esta casa*, su segundo volumen de cuentos, que es, a mi manera de ver, todavía más interesante que el primero. Y se anuncia, para 1988, una antología (o más bien una auto-antología) en la que aparecen cuentos, ensayos y poesía (¿no será un poco demasiado pronto para antologías? el tiempo lo dirá...).

Los diez cuentos de *En esta casa* pasean por mundos y situaciones muy diversos, y pertenecen, por extraño que parezca, a diferentes tipos de literatura. La nota del editor que presenta el libro dice que estos cuentos son "piezas del rompecabezas con el que [Federico] intenta explicarse algunas condiciones del mundo". Esa "explicación del mundo" se expresa en una prosa que inquieta al lector, lo va obligando a hacerse preguntas que tal vez nunca se le habían ocurrido antes, metiéndose en su interior y ocasionando un profundo, molesto desasosiego. No se crea que esto se dice en demérito del libro; todo lo contrario: siempre he creído que una de las características de la buena literatura es su capacidad de sacudirnos, de movernos el tapete, y eso es algo que ciertamente se logra en este libro.

De las demás características que conforman la narrativa de Federico Patán hablaremos al ir examinando brevemente cada uno de los relatos, tratando de ver en qué consiste esa inquietud constante, esa intranquilidad que van provocando en el lector.

En "Gianciotto", bajo la apariencia de un cuento policiaco se esconde una complicación que va más allá de la mera anécdota misteriosa, del diario trabajo de un oscuro detective contratado simplemente para cumplir con el expediente y proporcionar las pruebas necesarias para un caso de divorcio. El único reparo que le pongo es que el lector se da cuenta demasiado pronto de los recovecos que están urdidos en la trama de la realidad. Lo que debió ser una sorpresa brusca, provocar un sobresalto ante lo inesperado, está preparado con tanta cautela que, desgraciadamente, se "vende" la historia antes de tiempo.

"Mañana de domingo y de ocio" es, para mí, el mejor de los textos de este libro, en que se desenvuelve una historia profundamente

angustiante, dentro de una cotidianeidad que va adquiriendo poco a poco tonos verdaderamente terroríficos. La vida diaria, tan “normal” que llega a resultar aburrida, se transforma paulatinamente, a través del minucioso relato del narrador, en un momento de una crueldad extrema, que es la culminación del relato y le da todo su sentido.

La confusión entre el sueño y la vigilancia es el tema central de “¿Con qué barro y en qué molde?” En un clima de ensoñación fantástica que resulta altamente atractivo, el mundo del sueño se va filtrando en el de la vida cotidiana. A pesar de las apariencias, lo que conocemos como “realidad” resulta ser demasiado permeable para defenderse de la invasión, de tal manera que, por medio de una serie de penetraciones constantes, los personajes pasan casi imperceptiblemente a formar parte de la *otra* vida, la que es expresión de sus deseos quizá no del todo inconscientes.

El humor irónico es la nota más característica de “Si filmara una película...”, en un ambiente fríamente urbano como el de buena parte de los cuentos de este libro. Humor que se acerca a los linderos de la fantasía, al tiempo que incita a reflexionar sobre el hecho paradójico de que, para los habitantes de nuestro mundo, los caminos que los acercan a la libertad no siempre son los que podríamos prever.

“Cortezas” permite una mirada a la conciencia y la sensibilidad de los adolescentes, tan poco comprendida por los adultos, incluso los que están más cerca de ellos. El ambiente es esperanzado y triste a la vez, y el desarrollo de la historia nos va llevando a los límites de lo fantástico, sin que falte la ironía característica (casi me atrevería a decir que indispensable) de la narrativa de Patán.

Con “Encarnación” nos vemos transportados a otro ámbito terrorífico esta vez, y francamente fantástico. Miedos ocultos de la adolescencia que cobran de pronto una realidad aterradora, vertiginosa, que habrá de llevar irremediablemente a la pérdida de la inocencia. El personaje de Encarnación nos remite forzosamente al de Caperucita Roja, pero con implicaciones y resabios que no podían estar más alejados de la literatura infantil.

La casualidad, o más bien el destino enmascarado de casualidad, es el tema de “Cruce de caminos”. Aquí la técnica de mezclar el recuerdo del pasado con la acción presente es hartamente interesante, y lo es también el tema, que aparece repetidas veces en la obra de Federico Patán, de la relación padre/hijo: dura, difícil, con deseos de cercanía que se resuelven en apartamiento definitivo. El azar de un encuentro, la conversación entre dos desconocidos en esa hermandad fortuita de la coinci-

dencia en un restorán de pueblo, son los elementos que desatan el recuerdo, y desatan también las fuerzas escondidas de la fatalidad.

En el relato que da título al libro, la irracionalidad y lo incomprendible de la burocracia dominante llegan al miedo, a una profunda depresión provocada por la impotencia, la imposibilidad del protagonista de rebelarse, de dar explicaciones, de entender por qué razones se le hostiga y se le habrá seguramente de castigar. El lector sabe que las causas del asunto son políticas, pero su comprensión de los mecanismos es tan insegura como la del protagonista. Kafka, claro, el Kafka de *El proceso*, está muy presente aquí, pero tiene las características propias de la prosa de Patán, y de una realidad muy nuestra, muy inmediata.

El orden, el orden total, que no admite ningún resquicio de diferencia, la simetría *per se*, sin explicaciones, dominan en "A la tercera va". La necesidad de orden es de tal magnitud que se impone en la vida del narrador, en una forma que, sentimos, será eterna. Lo extraño es que esa necesidad de orden es impuesta por otro, un desconocido, y que tampoco se dan explicaciones... Este relato pertenece al género más sutil de literatura fantástica, donde en un indudable homenaje a Borges, fantástico y absurdo se entrelazan, aunque sin salir del ámbito de lo aparentemente posible.

En esta casa termina con un cuento extraño y melancólico, "Niebla", cuyos personajes son otras tantas viñetas mínimas que se dibujan durante el espacio de uno de esos largos viajes en autobús por el campo, al compás de los cambios de paisaje en el camino, y en medio de la niebla que acaba por envolverlo todo, tan incierta como el futuro del protagonista.

La prosa de Federico Patán se va volviendo perceptiblemente más lisa, más fluida. En su primera novela, *Último exilio*, así como en *Nena, me llamo Walter*, se sentía todavía algo demasiado tenso, no una tiesura, pero sí como una voluntad consciente de que no se le escaparan las palabras, de no dejar que su lenguaje fuera demasiado libre, de no permitir en ningún momento que se le saliera de las manos. Y no es que en este libro se le escape, sino todo lo contrario: hay un control absoluto, pero ahora la factura es menos evidente, más ágil, no se le ven ya los hilos que, en los libros anteriores, a veces todavía se dejaban vislumbrar. Parece indudable que, con los cuentos de *En esta casa*, Federico Patán ya ha encontrado su auténtica voz de narrador.

Flora BOTTON-BURLÁ
Universidad Nacional Autónoma de México

Angelina MUÑIZ, *De magias y prodigios*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

Presentar un libro siempre es un reto, y un reto que asusta y atrae a la vez, sobre todo si, como es el caso, se trata de un libro escrito por una amiga, si su lectura ha agradado a quien hace la presentación, y ésta —es decir, yo— siente que quiere —y debe— hacerle justicia a la obra presentada. Al mismo tiempo que el reto, existe una gran tentación: la de llevar la obra a los terrenos propios, operación que consistiría en hablar menos del libro que de las obsesiones literarias de una, es decir, de usar el libro más como pretexto que como texto, y hacer la trampa de hablar de una misma, no de la obra de referencia.

Y de lo que se trata aquí no es de mí, sino de invitarlos a ustedes a la lectura de un nuevo libro de cuentos de Angelina Muñiz. Creo, sin embargo, que voy a caer por lo menos parcialmente en la tentación, y me dejaré llevar a ratos por mis obsesiones, cosa que permite desde luego el libro de Angelina.

A primera vista, *De magias y prodigios* es un libro pequeñito, de sólo cien páginas de extensión. Pero la vista engaña, y dígalos si no el índice: en ese reducido espacio caben no menos de catorce cuentos, y ninguno de ellos es precisamente corto. ¿Trampa de los editores, que utilizan un tipo muy chiquito, para poder meter, en estos tiempos de penuria económica, más texto en menos papel? ¿O características de la escritura de Angelina que, dentro de su parquedad, de su casi severidad, comprime una infinidad de elementos en unas cuantas palabras? Se trata, a todas luces, de las dos cosas juntas.

De magias y prodigios es un tomito que cumple con lo que su título anuncia. A lo largo de sus páginas, Angelina Muñiz nos va guiando en un recorrido intrincado, lleno de vericuetos, que va y viene de lo cuasi místico a lo fantástico, del remotísimo pasado al presente inmediato, de tierras ignotas a lugares familiares y precisos, en un viaje incesante de la imaginación. Imaginación que deambula tranquila, serena, seria, al igual que Angelina, y que, al igual que ella también, esconde bajo una calma aparente toda una serie de acontecimientos, de hechos y sorpresas.

A veces los cuentos de Angelina Muñiz son re-creaciones literarias, a modo de una visita a la casa de un viejo conocido. A este grupo pertenecen, por ejemplo, “Perdices para la cena” o “Paz en Aquisgrán”. Otras veces la fantasía se aleja de lo conocido, de lo familiar, para presentar una imagen remota, casi rayana en la ciencia-ficción, cuando la primera pareja humana aprende a conocer y a conocerse, e

inicia el infinito proceso de la reproducción en el planeta. Otras veces más, se trata de meditaciones profundas, melancólicas o angustiadas; pienso en "El hombre desasido" o en "La sinagoga portuguesa", por ejemplo, ésta última de carácter mucho más personal, que la acerca al último cuento del libro, "El nido de águila del torreón de Mixcoac".

El recorrido es variado: Angelina Muñiz nos lleva por tierras y tiempos diversos, enfocando la mira en distintos momentos de la vida de los seres humanos, de su modo de ser y de sentir. Los toma solos, uno a uno, examinándolos como si tuviera frente a los ojos una gran lente de aumento, para verlos con minucia, con prolijidad, casi con frialdad. Pero no es una frialdad total: se diría que para Angelina Muñiz esos seres, sus personajes, son como una especie de bichos extraños, a los que examina con la misma curiosidad preñada de extrañeza con que la mujer de "Al principio, el verbo" observa a la "especie de loba" que le muestra parte de los misterios de su propia vida. El examen al que Angelina somete a sus personajes unas veces es frío y desapegado como si fuera una disección, y otras está impregnado de un gran cariño o, más bien, de una inmensa compasión. Porque se trata de seres ajenos y desconocidos, sí, pero que son todos ellos como sus propios hermanos, con los que Angelina Muñiz comparte los misterios fundamentales del existir. Examinar a los otros es, al fin y al cabo, una manera de mirarse a una misma.

Un punto que tienen en común los personajes de *De magias y prodigios* es su aislamiento. Angelina toma a sus personajes en la soledad. Solos sufren, solos corren, solos reflexionan. A veces parecería que están acompañados, pero sólo está con ellos su reflejo. Porque a nuestra autora le gusta jugar con los espejos, o más bien, con la visión reflejada del mundo que en ellos se ve. Los espejos, como decía Borges, multiplican a los seres humanos, pero también les permiten verse a sí mismos desde otros ángulos, refractar en infinitas variaciones su reflejo, de tal modo que llega a confundirse, en sus profundidades, la realidad con la fantasía. Véase si no: al final de "La vela encendida", el protagonista, encerrado en su casa y en sí mismo, "se contempla a sí mismo contemplándose a sí mismo: escribiendo" (p. 42). En "El mágico prodigioso", Cipriano recuerda "el mundo del espejismo y de la refracción. El mundo de la creación mental. De la realidad de la imaginación" (p. 48).

A veces las ideas, en el mundo recreado por Angelina Muñiz, tienen una realidad tan concreta, tan material como los propios seres humanos. En ese mundo es fácil que surja la presencia del prodigio; pero es fácil, también, que se perciban como prodigiosas —o aterradoras—

las más conocidas de las manifestaciones de la naturaleza, y las acciones humanas más tristemente familiares.

En fin, que en *De magias y prodigios*. Angelina Muñiz retoma muchas de las facetas de su escritura, tanto las que conocemos ya de obras anteriores como otras nuevas, que resultan tan interesantes como las primeras. Y son tan atractivas estas nuevas caras de Angelina que uno no puede menos que expresar un deseo: el deseo de ver pronto, muy pronto, las próximas, que seguramente retomarán el viaje por tierras conocidas, pero que seguramente, también, nos mostrarán aspectos nuevos de una escritora que, al correr de los años, no ha dejado de superarse a sí misma en su diario quehacer.

Flora BOTTON-BURLÁ
Universidad Nacional Autónoma de México

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.1990.4.986>

Federico PATÁN, *Puertas antiguas*. México, Alianza Editorial Mexicana, 1989.

Un pequeño libro de presentación simpática: *Puertas antiguas*, dice con letras blancas centradas en la parte superior de la cubierta; debajo y en rojo: Federico Patán y, aún más pequeño, Alianza Editorial Mexicana. Todo esto escrito sobre un cielo azul, parte del fondo, que presenta un paisaje de mar y playa, con el tronco de una palmera en el centro que se antoja como el vano de una puerta entreabierto, dada la colección de llaves dispersadas en la primera plana.

Los ocho capítulos en 127 páginas parecen invitar a una lectura no demasiado ardua. Pero, ¿sabré encontrar todas las llaves para abrir las puertas que anuncia el título? Sé que su autor es exigente, a tal grado que formula: "Yo quiero un lector que hiciera la lectura cien por ciento equivalente a la escritura".* ¿El crítico literario como alumno examinado? Si no atina todas las insinuaciones del autor, ¿quedará reprobado? Curiosa inversión de los papeles tantas veces atestiguados en la historia literaria, donde el autor teme la sentencia del crítico literario capaz de arruinar su existencia. Tan es así que algunos autores (pensemos en los comentarios de un Hesse, de un Böll, por ejemplo) dejan de leer reseñas por temor al veneno que

* Entrevista con F. Patán, 13 de Agosto de 1988, por publicarse en la revista *Iberoamérica*, Frankfurt.

podrían desparar. No me convencen los extremos. Me propondré ser una lectora medio empática, medio empecinada, quien se fabricará su propio texto en la cabeza, conforme reciba las instrucciones de las páginas del libro impreso.

Cuatro son los epígrafes que revelan menos de lo que esconden. Las citas de Salvador Elizondo, Joseph Conrad, Apolonio de Rodas, José Carlos Becerra, los lares de la novela, dejan entrever la relación de las puertas con el mar, la fuerza del azar, del encuentro de dos seres humanos que, pese a su amor y felicidad, son perseguidos por sus temores... El lema de Becerra augura un desenlace gris: "La lluvia cierra puertas antiguas".

La novela empieza con un nombre de mujer tres veces repetido con creciente insistencia: Isolda, Isol-da, I-sol-da. El narrador aclara enseguida que se trata de un sueño: rocas, el farallón, "una figura indiscifrable", ¿sería la evocación de *La mujer del teniente francés*? Se afirma en la siguiente página: "A la luz de la lámpara mis ojos tropiezan con la novela de Fowles, ayer terminada" (p. 11). Sin embargo, la protagonista de Fowles se llama Sarah, no "Isolda que es Iseo que es Iscult que es Isolt que es Isolde que es Isoulde que no es nada sino un juego para ganarme el pan con el sudor de mi cerebro" (p. 10).

Ya me doy cuenta de que la lectura será un rompecabezas. Sería gozoso trazar pacientemente el camino de la lectura descubridora, pero acabaría con el logrado proceso de condensación de la novela. Trataré, pues, de ensamblar primero las piezas para reconocer en la ingeniosa urdimbre de la narración el simple hilo de los sucesos canónicos. Después de esta lectura simplificadora habrá que restituir las dimensiones más complejas.

El narrador, de nombre Tomás (p. 72) Amado (p. 13), de treinta años y soltero, cuenta cómo se levanta una mañana en su condominio con el objeto de viajar a Zihuatanejo, a pasar unas vacaciones a orillas del mar y aprovechar la soledad de la playa para terminar su tesis de doctorado. Entreteje en el relato de los sucesos del día recuerdos de la infancia, de amoríos de adolescente y observaciones sobre el vecindario. Los apuntes sobre el "vecino de arriba", a quien conoceremos como Marcos en el capítulo 4, son demasiado notorios como para no sospechar que será a su esposa, Isabel, a quien encontrará Tomás en Zihuatanejo. (Entretanto mis ojos cayeron en el texto de la contraportada que me priva del placer de ir descubriendo la trama. ¿Es lícito un tal anzuelo para pescar a los compradores de un libro para las vacaciones?). En fin, Tomás e Isabel se conocen, en el sentido bíblico del término, llegan "a esa pérdida absoluta de límites, única

verdaderamente aceptable en el amor" (p. 118) y ... se pierden. O mejor dicho, Tomás pierde a Isabel, que se aleja cual Eurídice mientras él contempla hechizado a una rubia desnuda saliendo del mar.

Se impone el término de "urdimbre" al analizar la novela de Patán, porque su característica sobresaliente es la obstinada recurrencia de *leitmotifs* y temas conductores, que afloran en un constante movimiento a lo largo de la obra y que acaban por darle un sentido complejo.

La rubia escultural, por ejemplo, tiene su antecedente en la "gringa ya madurona, de bikini escandalosamente pequeño", a ojos de los padres preocupados por la inocencia de su hijo de diez años, la que en la visión del niño era "el hada que vendría del mar a concederle dones" (p. 24).

El tema del padre, pintado como macho tradicional, y el de la madre sufrida ("De ser menos tranquila, hubiera tenido mejor esposo, aunque fuera el mismo hombre", p. 50) y comprensiva ("sabía comprender ciertas sutilezas que a otros escapaban", p. 28), impregnan al texto de amargura y dulzura a la vez. Asimismo, el recuerdo de "la broma" se repite con obstinación en los monólogos del narrador y en sus diálogos con Isabel. Sopesando la recurrencia de este tema me parece que la lectura inducida por el texto de la contraportada tal vez no sea la de mayor peso. El engaño que produjo "la broma" tramada, diez años atrás, por unos compañeros de estudio y "una actrícita de buena apariencia" (p. 48), que fingió reconocer a su viejo amigo despistado, la vuelta de tuerca que dio Tomás al llevarla sin rodeos a su cama y el desenlace sorprendente (Blanca quedará como esposa de Braulio, su amigo fiel y leal, que nunca salió del engaño) constituyen un hilo rojo en el relato que no tiene menos importancia que la trama principal.

Tomás Amado se presenta al lector, a lo largo de la obra, como un joven bastante preocupado por la pérdida de su juventud, contrariado por "la leve comba del ayer liso estómago y la creciente huida del cabello" (p. 35), empeñado en su aseo, buen cocinero y bebedor de "café como debe ser" (p. 15), exigente en sus gustos sensuales, con aspiraciones a sibarita y un marcado sentido del humor. Algunos apuntes plasman experiencias vividas, como por ejemplo: "Sin duda los condominios tienen sus ventajas, pero la intimidad no es una de ellas" (p. 14). Otros pudieran parecer tal vez un poco inverosímiles o inusitados para los ojos de un soltero, como su agudezas sobre las "amitas de casa" (pp. 21, 43, 53, 58). Las observaciones sobre el

turismo de corte norteamericano siempre están impregnadas de un humor un tanto desdenguado (p. 62 ss.).

El narrador destaca ciertos detalles cómicos, dolorosos o tiernos valiéndose de formas retóricas elaboradas, como por ejemplo el oxímoron de la "prisa por llegar a la lentitud" que enlaza con el párrafo anterior: "amar con lentitud es lo imprescindible" (p. 17) y con la doble repetición de: "en la lentitud está la magia de todo" (p. 93). La magia es palabra clave, anunciada por la madre, buscada y encontrada con Isabel y perdida, pues Tomás es "un despistado", "un descuidado", rasgo que se realiza en casi toda ocasión, porque es la causa de sus problemas menores y mayores.

No se sabe bien a bien cuál es la profesión del protagonista; no es profesor de literatura, pero obviamente sus actividades tienen que ver con libros y lecturas. Las citas esparcidas en la narración provienen de distintas fuentes, sobresalen las relacionadas con Tristán, Tristram, Trystan de la aventura medieval. Pudiera ser el tema de la tesis de doctorado. ¿Sería tan grande la inquietud por terminarla, que así se explicara el grito de la pesadilla al principio de la novela? Recordemos que empieza con el nombre de Isolda que en la segunda página aparece en todas sus variantes medievales y la observación arriba mencionada de que es un mero juego para ganar el pan con el sudor del cerebro. Pero el motivo de la mujer en la roca ante el mar es retomado periódicamente para hacer referencia a Isabel en Zihuata-nejo. Isabel e Isolda: ha de ser más que casual la similitud de los nombres. Además, el marido de Isabel se llama Marco, con lo que queda perfecto el triángulo de Tristán, Isolda y el rey Marco. Si continuamos la analogía más allá de la novela, la mención del "lai del Chievrefueil" (p. 46) de Marie de France presagia un futuro sin esperanza a Tomás Amado-Tristán quien, como la madre selva, no puede vivir sin el avellano al que está atado.

Por otra parte, la relación con Blanca pudiera interpretarse como otro eco de la historia de Tristán. Gracias a la broma Braulio llega a conocer a su futura esposa, sin barruntar siquiera los antecedentes, razón por la cual a Tomás-Tristán le remuerde la conciencia: "el recuerdo de Braulio me vino al pecho, y tuve otra punzada de arrepentimiento" (p. 61). Puede decirse que Tomás hizo las veces del emisario casamentero para Braulio, como Tristán para el rey Marco. Con todo, como recuerda Tomás: "Lo nuestro jamás alcanzó dimensiones de amor", era tan sólo "una fascinación oscura por el amor físico" (p. 46). El encanto que Blanca ejerce sobre Tomás se deshace en cuanto ella le pregunta si se van a casar "porque estas cosas nos

salen tan bien" (p. 46). Tomás pierde a Isabel literalmente de vista, no sabe conservar tamaño amor. Sobre el fondo de la suprema historia de amor de la literatura occidental, resalta aún más crudamente la pregunta de Tomás quien no es Tristán: "¿Por qué habremos perdido la capacidad de la pasión?" (p. 35).

Los contemporáneos se arreglan en la vida cotidiana, Blanca con su "miedo de animalito que defiende la seguridad futura" (p. 72); Braulio con su tranquilidad confiada: "Espero que todo haya quedado olvidado" (p. 72), sin sospechar siquiera lo que habría que olvidar; Isabel vacilando, si regresa con Marcos quien le estuvo implorando su regreso en los anuncios clasificados de un periódico, y Tomás con la resignada intención de volver a buscar la magia en los libros para "llenar vacíos y suavizar resquemores" (p. 126). El café no fue la poción que transportara a los amantes allende las fronteras, las reglas y normas de la sociedad. Todo se queda *terre à terre*. Triunfa, si esto puede llamarse triunfo, la cotidianidad.

A primera vista, la obra pudiera aparecer un tanto ligera. Tomás es un joven no demasiado contagiado por sus lecturas eruditas, y sus diálogos con Isabel nunca se elevan a niveles sublimes de ideas e imágenes, pensamiento y lenguaje. Sin embargo, el análisis más cuidadoso revela que la novela tiene varios planos. Por un lado permite una lectura sin esfuerzo que deja contento al lector en reposo. Para el lector inquieto quedan por descubrir, en la descripción de la cotidianidad, muchísimos detalles, motivos, alusiones, pensamientos que invitan al lector a adentrarse cada vez más en la obra. Mientras más observe la urdimbre, más detalles, más sutilezas reconocerá. Y es precisamente esto lo gratificante en la lectura. Por otra parte, el autor parece enviar mensajes no sólo por lo que dice, sino por lo que omite, lo que empieza a sonar como eco de otros textos. Aparte de los temas mencionados de Tristán e Isolda, de Eurídice, de la mujer en las rocas frente al mar, que le añade a Isabel las dimensiones de la Sarah de Fowles, se puede apreciar, por ejemplo, el proceso de reconocimiento de Isabel por parte de Tomás, tópico que se inscribe en la gran tradición del teatro griego clásico, y otros más, que agregan al texto una plusvalía simbólica en la medida en que los descifre el lector. Entonces resulta obvio que la aparente pobreza del primer plano, o sea la presentación primaria de los hechos por parte del narrador, ha de ser parsimonia e ingenioso cuidado del autor quien señala las puertas antiguas para que el lector las abra y complete la configuración del sentido. Los temas de la superficie, el encuentro con Isabel, "la broma", los recuerdos infan-

tiles, se entretajan con los ecos literarios y adquieren así su valor simbólico profundo. Sobra decir que esto sí es arte narrativo.

Marlene RALL
Universidad Nacional Autónoma de México

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.1990.4.987>

Hernán LARA ZAVALA, *Charras*. México, Mortiz, 1990.

Charras es la primera novela de un narrador que ya tenía en su haber dos libros de relatos: *De Zitilchén*¹ y *El mismo cielo*.² La experiencia narrativa de Hernán Lara resulta, pues, consistente, y, si en *El mismo cielo* había conseguido escribir cuentos de una muy buena factura, en *Charras* logra abrir las puertas hacia lo verdaderamente novelesco, es decir, entre otros elementos, a la fábula, como la entendía Aristóteles,³ que hoy se describe como la organización de un conjunto de acciones y/o la historia.

Por medio de varios narradores, *Charras* introduce diversos planos en la narración de un acontecimiento atroz: el asesinato del líder estudiantil yucateco Efraín Calderón Lara, apodado "Charras".

La complejidad de *Charras* se esconde bajo la apariencia de una novela testimonial, que se vale de una técnica parecida a la que Truman Capote inauguró en su famoso libro *In Cold Blood* (1965) y que originó lo que en los Estados Unidos se llamó "new journalism", con los reportajes, ya famosos, de la revista *Rolling Stone*. Me refiero aquí a la reconstrucción de un suceso, no sólo mediante datos obtenidos de diversas fuentes e integrados después en una narración unilateral, sino a la inclusión de varios puntos de vista, que permiten la coexistencia de focos narrativos distintos. *Charras* escoge, así, ángulos diferentes, versiones de un mismo tema que tejen la historia del desafortunado Efraín Calderón Lara.

La novela comienza con un presente en el que se hace énfasis por medio de dar parte del tiempo que transcurre desde que a Juan Nicolás, casado con una hermana de Charras, lo enteran de que "le están poniendo precio a la cabeza de su cuñado". Lara Zavala inicia, por lo tanto, con un fuerte acorde, basado en una "realidad" que se legitima por el recurso de apuntar los minutos que pasan: "14:35 Nicolás llega

¹ México, Mortiz, 1981.

² México, Mortiz, 1987.

³ Aristóteles, *Poética*, 1450a y 1459b.

hasta el Guacamayo [...] 19:22 tan pronto Nicolín llega a su casa, saluda a sus dos hijos y llama a Betí aparte..." (pp. 11 y 17). Desde luego, todo esto no es más que una recreación de lo que pudo haber ocurrido antes de que mataran a Charras: alguien alerta a un miembro de la familia y la familia entera se reúne a tratar el asunto, mientras Charras procura tranquilizarlos a todos. Luego vendrán breves *flash backs* de la infancia del líder, para que después el jefe de la policía del estado, un militar y católico observante, se integre al testimonio, testimonio que deviene tan artificioso como el "realismo" de las novelas realistas.

El lector, entonces, presenciara cómo se "cocina" el asesinato de Charras, paso a paso, primero lejos del escenario del crimen, y páginas adentro, reconstruyéndolo con sus variantes.

Con la anexión de noticias periodísticas y luego de informes policiales, se incluye una voz narrativa que "sigue" al asesino, al que nunca se sabe de cierto si le ordenan matar a Charras o si simplemente se le pasa la mano. Esta voz es un *tú*, recurso que aparece como el más literario de todos. Sin embargo, ya se ha dicho que lo testimonial, aunque el caso Charras sea auténtico, es un mero silogismo en un libro de intenso trabajo narrativo, en el que actúa un abanico de formas discursivas: la primera persona utilizada por el gobernador Loret de Mola, las cartas que los familiares de Charras envían a los diarios, los manifiestos y desplegados, las conversaciones telefónicas, etcétera. De hecho, es una multitud la que cuenta el asunto de Charras.

Desde un principio, al lector se le entera de que Charras habrá de morir. De hecho, ha muerto de antemano: "Evaristo Poot Cruz, campesino de oficio, lo hallará tirado en la carretera a Chetumal, en el kilómetro 101, el 19 de febrero a las cuatro de la tarde" (p. 51). La tensión no reside en el *¿qué ocurrirá?* (si bien esta pregunta no se la hace un lector de literatura contemporánea, acostumbrado ya a lo que el escritor francés Robbe-Grillet explica así con respecto al *nouveau roman*: "...no es la anécdota lo que desaparece, sino su carácter de certidumbre, su tranquilidad, su inocencia"),⁴ sino en *¿cómo ocurrirá?*

En ese cómo, Hernán Lara echa a andar la organización de conjunto, que va acercándonos rumbo al suceso central: el crimen, hasta detenerse en éste, repetirlo, reinventarlo, para luego cambiar algunos aspectos por otros.

⁴ ROBBE-GRILLET, Alain, *Por una novela nueva*. Seix Barral, Barcelona, 1968, p. 38.

Como quiera que sea, la(s) descripción(es) de la tortura y el aniquilamiento del líder estudiantil yucateco, acaecido en 1974, hace eco de la muerte del héroe clásico. Y así como Aquiles se ceba en el cuerpo inerte de Héctor, lo cual indigna a los dioses, así se ceba el asesino (entiéndase también el autor) en la mutilación del cuerpo de Charras.

Sin duda, el dramatismo es necesario en un libro como *Charras*. La tortura ofrece una sección importantísima de la historia, porque el joven Efraín Calderón Lara fue encontrado, y esto seguramente corresponde a la realidad, de la siguiente manera: "La cara destrozada a golpes, la cabeza fracturada y la dentadura deshecha. Una venda le cubrirá los ojos y la boca. Su cuerpo mostrará piquetes con armas punzantes por todas partes y varias quemaduras de cigarro. Tendrá las uñas de los pies rotas y los testículos mutilados" (*idem*).

Charras personifica al héroe víctima, cosa que debe despertar, esta vez, la indignación del lector, porque el libro que abordo incide, aunque la narración toda se haya fraguado, en la novela-testimonio.

Por otro lado, *Charras* tiene un cometido (y no escribo la ya demodé palabra compromiso), o sea, sacar a colación, a circulación ciertos intrínquilis del poder, como el asesinato político. Quizá sea posible que este crimen se hubiese perpetrado por error, cosa que no clausura el carácter represivo y amenazante de ciertas decisiones tomadas en algunas oficinas gubernamentales.

Muy bien le vino al autor de *Charras* el extraño accidente automovilístico en el que, casi doce años después de la muerte del líder, muere Loret de Mola, el otrora gobernador del estado de Yucatán. Ese suceso no fue justicia divina, se entiende. En cambio, se puede pensar en un ajuste de cuentas, que acaso no haya tenido ninguna relación con el asunto de Charras. Como fuese, las infinitas cuerdas del poder, desde las altas esferas hasta otras menos celestes, juegan su juego. Los motivos de una venganza contra Loret de Mola quedarán enterrados, hasta que no llegue alguien y los literaturice como hizo con Charras Hernán Lara Zavala, o como han hecho Leonardo Sciascia y otros muchos escritores, incluso aquellos de la llamada "novela negra" (Hammett, Chandler, Ross McDonald, etcétera), con personajes y situaciones imaginarios pero parecidos a hechos y personas reales.

Charras es, en resumidas cuentas, una de las novelas mexicanas más fulgurantes de los últimos años. La habilidad de Hernán Lara para concatenar un gran espectro de voces y de discursos, que cuentan la historia del crimen de un joven líder, no se aviene más que a la maestría narrativa, a un cuidado obsesivo de todos los

detalles, que se cruzan y finalmente se unen, no sólo en un fuerte acorde sino en un concierto completo.

Anamari GOMÍS
Universidad Nacional Autónoma de México