

ANUARIO DE LETRAS MODERNAS



VOLUMEN 22 / MÉXICO / 2019

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ANUARIO DE
LETRAS MODERNAS

ANUARIO DE LETRAS MODERNAS

VOLUMEN 22 MÉXICO 2019

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Directora

Claudia Ruiz García

Secretaria

Berenice Ortega Villela

El Consejo de Redacción

Nair María Anaya Ferreira

Marina Fe Pastor

Mariapia Zanardi Lamberti Lavazza

Rosalba Lendo Fuentes

Laura López Morales

Federico Patán López

Claudia Ruiz García

Ute Isle Seydel Butenschon

Servicio Social

Estrella Desentis Torres

Anuario de Letras Modernas, vol. 22, 2019, es una publicación semestral de acceso abierto editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, a través de la Facultad de Filosofía y Letras, Ciudad Universitaria, Alcaldía de Coyoacán, C.P. 04510, Ciudad de México. Teléfono: (55) 5622 1876. Correo electrónico: «anuario.modernas@filos.unam.mx». Dirección web: «www.revistas.filos.unam.mx/index.php/anuariodeletrasmodernas». Editora responsable: Dra. Claudia Ruiz García. Reserva de Derechos al uso Exclusivo: en trámite. ISSN: en trámite. Publicado a través de un sitio implementado por el equipo de la Subdirección de Revistas Académicas y Publicaciones Digitales de la Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la UNAM sobre la plataforma OJS3/PKP. El contenido de los artículos es responsabilidad de las y los autores y no refleja el punto de vista de la revista ni el de la UNAM. Se autoriza cualquier reproducción parcial o total de los contenidos de la revista, siempre y cuando sea sin fines de lucro o para usos estrictamente académicos, citando la fuente sin alteración del contenido y dando los créditos de autor correspondientes. Para otro tipo de reproducción escribir a «anuario.modernas@filos.unam.mx». La revista *Anuario de Letras Modernas* no cobra a sus autores por publicar sus textos, ni a sus lectores por acceder a las publicaciones. Diseño de la cubierta: Alejandra Torales.

CONTENIDO

PRESENTACIÓN	9
--------------------	---

ARTÍCULOS DE INVESTIGACIÓN

Adolfo ECHEVERRÍA ZUNO, La lucidez fragmentaria: Jean de la Bruyère y la cuarta edición de <i>Los Caracteres</i>	13
---	----

José Luis GÓMEZ VELÁZQUEZ, Crébillon hijo, precursor de los libertinajes literarios del siglo XVIII	23
--	----

Emoé de la PARRA VARGAS, Reflexiones en torno a la muerte en <i>À la recherche du temps perdu</i> de Marcel Proust	41
---	----

Fernando Aurelio LÓPEZ HERNÁNDEZ, La hermenéutica como lectura y traducción en George Steiner	53
--	----

Gabriel LINARES GONZÁLEZ, El espejo y la máscara. Dos versiones de Alexander Selkirk en Jorge Luis Borges y William Cowper	63
---	----

Monique LANDAIS CHOIMET, Lecture sociocritique du roman français contemporain <i>No et moi</i> de Delphine de Vigan	83
--	----

RESEÑAS

<i>Cuadros color de tiempo. Ensayos sobre Marcel Proust. Constelaciones II</i> , de Luz Aurora PIMENTEL (Marina Fe Pastor)	105
---	-----

<i>La Robe. Une histoire culturelle. Du Moyen Âge à aujourd'hui</i> , de Georges VIGARELLO (Claudia Ruiz García)	109
---	-----

PRESENTACIÓN

El *Anuario de Letras Modernas* presenta en esta ocasión su vigésimo segundo volumen y primer número en versión electrónica. Con esta migración del contenido de la revista universitaria en papel al formato digital se busca tener una mayor difusión, gracias a su acceso libre y gratuito. A través de esta nueva plataforma, el público ávido de ponerse al tanto con las diferentes líneas de investigación de los trabajos realizados en el ámbito de la academia, podrá conocer con profundidad temas relativos a las literaturas de expresión alemana, francesa, inglesa, italiana y portuguesa, así como problemáticas de la literatura comparada, teoría, crítica literaria, y aspectos vinculados con la didáctica de las lenguas extranjeras y la traducción.

Entre los textos que ofrece este número, Adolfo Echeverría Zuno revisa la producción de un clásico de la literatura francesa, Jean de La Bruyère, autor de *Los Caracteres*, que se consagra como una figura de primer orden dentro de las formas breves de la prosa. El artículo señala la posición que la máxima alcanza en su tiempo como la expresión favorita de la crítica ética y moral del clasicismo francés. El autor se detiene en la cuarta edición de la obra del moralista (publicada en 1689), pues en ella se observan innovaciones ideológicas y escriturales que trascendieron las convenciones de la máxima clásica.

El siguiente artículo, de José Luis Gómez Velázquez, analiza la evolución del libertinaje de costumbres en el siglo XVIII en Francia. Se estudian las fuentes de las corrientes libertinas que nutren al género narrativo y las implicaciones filosóficas que conlleva el conjunto de sus postulados. Posteriormente se observa cómo dichas fuentes sirven de punto de partida en autores como Crébillon, Laclos y Sade, y finalmente el autor decide analizar la obra del primero, a quien la crítica ha considerado como figura pionera de esta corriente literaria.

Por su parte, Emoé de la Parra Vargas explora los sutiles vínculos que se establecen en la obra de Marcel Proust *À la recherche du temps perdu* entre la muerte y el hábito, la sensualidad y la memoria involuntaria. Para los fines que persigue este análisis, la autora confronta la visión de la muerte del novelista francés con la de filósofos como Epicuro, Platón, Barthes, Heidegger, Bergson y Wittgenstein.

En su texto “La hermenéutica como lectura y traducción en George Steiner”, Fernando Aurelio López Hernández aborda, desde la perspectiva de este teórico de la literatura y de la cultura, el acto de lectura, la traducción como interpretación y la razón de ser del arte, en el contexto de lo que él denomina el mundo de la “post-palabra”. En

este trabajo se analizan las relaciones entre el lector, que Steiner concibe como un filólogo, y el libro, fuente inagotable de sentido y punto de partida del quehacer hermenéutico.

Con una aproximación comparatista, Gabriel Linares González explica las particularidades entre el soneto de Jorge Luis Borges titulado “Robinson Crusoe” y un texto de finales del siglo XVIII del poeta inglés William Cowper. El análisis se centra en la posibilidad de leer ambos poemas como monólogos dramáticos, pues están escritos en primera persona, y sugiere darle la voz a Selkirk, una de las inspiraciones de Defoe.

Finalmente, Monique Landais Choimet hace una lectura sociocrítica de una novela francesa contemporánea de Delphine de Vigan, *No et moi* (2007). En su artículo, la autora sitúa a dos teóricos y críticos franceses, Dominique Viart y Alexandre Grefen, quienes revisan la producción literaria en Francia de finales del siglo XX y principios del XXI, así como la función terapéutica de la escritura en aras de transformar el mundo para hacerlo mejor. Por medio de un análisis textual muy riguroso y apoyado en las posturas críticas de Claude Duchet y Pierre Popovic, se logra entender lo que este texto realmente le dice a su lector sobre el mundo en el que está inmerso.

Por último, es importante señalar que uno de los objetivos que persigue el *Anuario de Letras Modernas* es el de ser un órgano de divulgación que ponga al día a sus lectores a propósito de las publicaciones más relevantes de su área de interés. Ésta es la razón por la cual se incluyen dos reseñas de algunos títulos de los últimos años; tal es el caso del libro de Luz Aurora Pimentel *Cuadros color de tiempo. Ensayos sobre Marcel Proust*, y el texto de Georges Vigarello *La Robe. Une histoire culturelle. Du Moyen Âge à aujourd'hui*, reseñados el primero por Marina Fe y el segundo por Claudia Ruiz.

Así, esta publicación invita a conocer las líneas de investigación de una comunidad plural de profesores que periódicamente se preocupa por entablar una relación permanente con sus lectores, esperando que ésta sea provechosa.

CLAUDIA RUIZ GARCÍA

ARTÍCULOS DE INVESTIGACIÓN

La lucidez fragmentaria: Jean de la Bruyère y la cuarta edición de *Los caracteres*

Fragmentary Lucidity: Jean de la Bruyère and the Fourth Edition of *The Characters*

Adolfo ECHEVERRÍA ZUNO
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen

Cuando Jean de La Bruyère empezó a escribir los primeros textos de *Los caracteres*, la máxima había ya alcanzado un lugar preponderante como género privilegiado de la crítica ética y moral del Clasicismo francés. No bastante, la cuarta edición de su obra (publicada en 1689) introdujo ciertas innovaciones ideológicas y escriturales que trascendieron las convenciones de la máxima clásica. Al objetar tajantemente la exposición discursiva propia de la discusión filosófica y la argumentación teológica, La Bruyère favoreció, en contra de las abstracciones sistémicas, el análisis fragmentario y la conjetura demostrativa. Este acontecimiento representó un hecho literario históricamente notable, pues le permitió a la máxima alcanzar una modernidad sin precedentes, al convertir el lenguaje, a la vez, en instrumento y materia de investigación y examen de sí mismo.

Palabras clave: máxima, clasicismo, fragmento, ética, modernidad

Abstract

When Jean de La Bruyère began writing the first texts of *The Characters*, the maxim had already reached a preeminent status as a privileged literary genre of the ethical and moral critique, during the French Classicism. Nevertheless, the fourth edition of his work (published in 1689) introduced important ideological and writing innovations that surpassed the conventions of the classical maxim. By positively objecting to the discursive exposition distinctive of the philosophical discussion and theological argumentation, La Bruyère suited, against systemic abstractions, fragmentary argumentation, and demonstrative conjecture. This event represented a historically remarkable literary circum-

stance since it allowed the maxim to reach unprecedented modernity, by making of language, at the same time, an instrument and subject of investigation and self-examination.

Keywords: maxim, classicism, fragment, ethics, modernity

1. “Devuelvo al público lo que me ha prestado...”

Cuando escribía, Jean de La Bruyère era presa de súbitos arrebatos de inspiración interrumpidos por prolongadas treguas de reflexión honda y absorta de las que brotaba un nuevo raptó —vehemente, efusivo— de actividad creadora. Después de concluir un párrafo de escasas líneas, releía en silencio lo escrito con una atención abismada; hacía luego ciertas correcciones, nunca más de unas cuantas, y obtenía un fragmento de prosa casi siempre perfecto. Sus amigos Jean Racine y Nicolas Boileau habrían podido referir que el punto de las plumas que para ello empleaba se deterioraba con extraordinaria frecuencia y esclarecer; así, de manera invariable había sobre su mesa de trabajo una pequeña navaja esmeradamente afilada y, esparcidas aquí y allá, diminutas partículas, translúcidas y flexibles, de ternilla. Su escritura era punzante, como su mirada. La Bruyère puso esa escritura y esa mirada al servicio de la crítica de las pasiones de sus contemporáneos y comenzó a componer los primeros textos de sus *Caractères ou les mœurs de ce Siècle* hacia 1665, el mismo año en que Poussin pintó en Roma su último cuadro, La Fontaine entregó a la imprenta sus *Cuentos*, Molière estrenó *Don Juan*, Bossuet pronunció su célebre sermón *Sobre la ambición* y —hecho obviamente significativo— La Rochefoucauld publicó sus *Réflexions ou sentences et maximes morales*.

Para ese entonces, la máxima se había convertido, ya desde hacía varias décadas, en el género favorito de la crítica moral que el Clasicismo francés exponía por medio de su ideal humano: el *honnête homme*. En su propósito de fundar una ética de la medida y la circunspección absolutas —propósito que parte de las aspiraciones normativas del humanismo renacentista y que culmina con las posturas contestatarias de la Ilustración—, la *honnêteté* encontró en la máxima un instrumento idóneo para instaurar la investigación de la conducta humana y difundir los austeros criterios del deber ser en que se sustentan y reafirman las bases fundamentales de las virtudes clásicas. No obstante, entre los extremos de la preceptiva del Renacimiento y la intelectualidad disidente del siglo XVIII, la máxima tomó un singular camino. En una de sus estaciones más eminentes, Michel de Montaigne se la apropió para ornar las vigas de su biblioteca y sembrar pensamiento en las páginas de sus *Ensayos*. De ahí, no faltó mucho para que se le orientara a renovar la observación moral y psicológica y se le elevara a género literario autónomo, asiduamente cultivado en las conversaciones mundanas de los salones de la Marquesa de Sablé.

La conquista de la máxima para las letras, es decir, su reivindicación como un *espacio* literario —dueño de un acervo de procedimientos retóricos característicos,

de rasgos estructurales particulares y de un registro poético propio— en el que la eficacia estética predomina sobre el interés didáctico o formativo, constituye el telón de fondo histórico en el que tiene lugar la excepcional aparición de los *Caracteres* de La Bruyère.

2. “*Hacer un libro es un oficio como el de hacer un reloj: se requiere algo más que ingenio para ser autor*”.

El itinerario editorial de los *Caracteres* habla con holgada elocuencia de la radical naturaleza de la obra, sobre —digamos— su *diferencia fundadora*. Pierre-Jacques Brillon, abogado y escritor contemporáneo de La Bruyère, imitador de éste y autor de unos *Retratos serios, galantes y críticos* (1696) y de un *Teofrasto moderno o los nuevos caracteres sobre las costumbres* (1700), refiere que a su maestro le tomó por lo menos diez años escribir las primeras cuatrocientas veinte piezas de su libro. Brillon refiere, también, que a La Bruyère le tomó otro tanto decidirse a publicarlas. El hecho es que en marzo de 1688 salen a la venta, por primera vez y sin nombre de autor, *Los caracteres de Teofrasto traducidos del griego, con los Caracteres o las costumbres de este siglo*. Esta edición original, en la que las máximas de La Bruyère, impresas en tipos de menor tamaño, aparecen como un pudoroso añadido a la versión francesa de los tratados del filósofo de Ereso, mantiene no obstante un vínculo estrecho con la tradición moralista impuesta por algunos de los más brillantes exponentes de la generación inmediatamente anterior: La Rochefoucauld, Meré, Saint-Evremond, Saint-Réal y Nicole.

Acaso el fulgurante éxito en las ventas y la instantánea y vasta celebridad de los *Caracteres* influyeron para que su configuración no cambiará substancialmente en las dos siguientes ediciones. Sin embargo, en 1689 aparece una cuarta edición concienzudamente corregida y pródigamente aumentada que altera de manera sustancial su sentido —es decir, tanto su significación como su orientación—, modificando sus miras gracias a un sutil desplazamiento de las convenciones del género. A partir de esta edición, en la que se incorporan más de trescientos fragmentos inéditos, empiezan a proliferar los retratos de personajes emblemáticos —a veces enaltecidos, otras incisivos y virulentos, pero casi siempre cercanos al epigrama— y las consideraciones satíricas o paródicas tendientes a poner en evidencia los rasgos viciados o ridículos de determinadas prácticas sociales, modos hasta entonces poco explotados por La Bruyère, relativizando con ello la trascendencia y la función significativa de las máximas propiamente dichas.

En la quinta edición, que aparece en 1690, el número proporcional de máximas continúa en franca disminución. Tan sólo un año después se publica una sexta edición que se destaca en forma notoria, pues la traducción de los tratados de Teofrasto aparece impresa —notable innovación— en tipos de menor tamaño al de los utilizados en los propios textos de La Bruyère, lo que le otorga a éstos una creciente autoridad. La séptima edición —en 1692— incorpora setenta y seis nuevos fragmentos que acaban

por darle su medida definitiva en lo que se refiere al equilibrio entre las máximas y las otras piezas de diversa índole. Por último, en 1694 La Bruyère entrega a la imprenta una octava edición de los *Caracteres* que se ve completada con su discurso de ingreso a la Academia Francesa —hecho que había tenido lugar en junio del año anterior—, alocución que es generalmente considerada como una vehemente vindicación de los *Anciens* en la célebre querella que oponía éstos a los *Modernes*.

En los umbrales de la prosa francesa, el admirativo Brillion calificó a La Bruyère y a su libro —ese libro que en su vocación por una productividad fragmentaria y heterogénea fue siendo muchos libros, verdadero “*work in progress*” abismado en la fluctuación de un devenir permanentemente cambiante— “como el autor de la obra más admirada de su siglo” (Antoine Adam en La Bruyère, 1975: 447).

3. “*Me sorprendería que no gustasen estos Caracteres, pero igual me sorprendería que gustasen*”.

Todo está dicho y se llega demasiado tarde, después de más de siete mil años que hay hombres, y que piensan. En lo concerniente a las costumbres, lo mejor y lo más bello ha sido recogido ya: tan sólo espigamos después de los antiguos y de los más hábiles de entre los modernos.

(La Bruyère, 1990: 68)

Es claro que esta afirmación, con la que de manera memorable dan comienzo los *Caracteres* —modulada en un tono indiscutiblemente irónico— implica una evidente intención programática, pues revela no la voluntad de establecer nuevos paradigmas de la verdad sino la de enunciar la verdad común en forma inusual —es decir, de reinventarla por medio de una nueva utilización de los recursos de la palabra—. No hacía mucho tiempo atrás, Pascal había escrito en el mismo sentido: “Que no se diga que no he dicho nada nuevo: la disposición de las materias es nueva; cuando se juega al trinquete, ambos jugadores juegan con la misma pelota, sólo que uno la coloca mejor...” (Pascal, 1954: 1101). Así, aunque los *Caracteres* parecen enunciar un designio pedagógico, su declaración inaugural denota, por el contrario, una pretensión característicamente literaria, un ánimo eminentemente formalista. Por ello, si bien es cierto que los *Caracteres* pueden ser leídos como una totalidad orgánica —el mismo autor así lo sostiene—, no debe pasarse por alto el hecho de que su construcción impugna radicalmente el desarrollo discursivo propio de la discusión filosófica o de la argumentación teológica, y que más bien tiende a favorecer, en oposición a las sumas sistémicas, las formas concisas, sintéticas, en discrepancia con las exigencias que, entonces, distinguían a la especulación moral al prescribir una sucesión coherente y una continuidad metódica en el discurso.

Sin duda, es ésta la gran innovación que empieza a cobrar consistencia precisamente con la aparición de la cuarta edición de los *Caracteres*, innovación que será

principio y fundamento de su identidad poética. A partir de entonces, el libro de La Bruyère deja de ser un simple volumen de máximas, casi exclusivamente tributario de la influencia de La Rochefoucauld, obsesionado por insertarse en la tradición reconocible de un género específico y, a la vez, por la escrupulosa búsqueda de una solidaridad constitutiva. No obstante, sus lectores no descubrirán en los *Caracteres*, como en el caso de Pascal, una involuntaria colección de notas agrupadas según un orden más o menos lógico, y cuya dispersión y pluralidad sólo se justifican entendidas como un efecto de la condición póstuma que forzosamente dicta el acomodo interno de los *Pensamientos*. Tampoco se trata, como en el caso de los *Ensayos* —en donde la regla es la diversidad temática, el caprichoso vaivén entre motivos más o menos recurrentes, la digresión y la enmienda—, una composición incontinente, desbordada, imposible de totalizar, que se transgrede y se excede a sí misma persistentemente, y que —aun así— conserva una unidad profunda asentada en el hecho de que el propio Montaigne sea la materia integradora de sus meditaciones. Lo que los lectores descubren *por primera vez* en las variables páginas de los *Caracteres* es un cuerpo textual expresamente fragmentado, propositivamente en constante transformación y crecimiento —y una voz que para recorrerlo se desdobra, y, al desdoblarse, recrea sus inflexiones, multiplica sus registros, reinventa sus capacidades de aprehensión y connotación del mundo.

4. *“La elocuencia puede hallarse en las conversaciones y en cualquier género de la palabra escrita. Rara vez se le encuentra ahí donde se le busca, y a menudo existe ahí donde no se la inquiere”.*

De esa deliberada versatilidad que La Bruyère cultiva, domina y llega a convertir en una paradójica regla de composición, Pascal Quignard (1986) ofrece una sugestiva puntualización:

La Bruyère intenta cautivar a quien lo lee gracias a la riqueza de sus giros. Se trata de pequeños y curiosos problemas planteados de repente y dejando una respuesta incierta, un brusco arrebató, una observación tierna, o una confidencia melancólica, un violento grito que parece arrancado, una máxima más sentenciosa, una seca definición, una alusión realista, una pequeña disertación gramatical, una sandez que se revela como una enfadosa malicia, una argumentación filosófica más escolar, una pequeña escena de novela, una reprobación moral, una metáfora pródigamente hilvanada, una cuestión delicada, un trozo de jerigonza, una noción pedante o ingeniosa, una descripción fiel, un rasgo inspirado por una maldad pura, una lista de objeciones refutadas punto por punto, pequeños paisajes alucinados de la campiña o la ciudad, una pesada construcción moral, una confidencia mordaz o cínica, una anécdota extraída de la historia antigua, una oración fúnebre, una breve reseña de viaje, un pastiche, un monólogo interior, una vieja inscripción romana, una arenga, diálogos,

en fin mil tipos de cuadros, miniaturas, retratos de cuerpo entero, enigmas, comedia, biografía, etc. (1986: 57-59)

Si en su época La Bruyère fascinaba y confundía a un mismo tiempo, es acaso porque, en sentido estricto, en el contexto de la doctrina estética del Clasicismo francés, una escritura que facultativamente hiciera de la fragmentación su *modus operandi* era sencillamente inconcebible. El canon epistemológico predominante del Clasicismo es orgánicamente solidario. La correlación y la dependencia entre la parte y el todo no implican conflicto alguno en la medida en la que se consiga una integración totalizadora en términos de completitud y de equilibrio. Por tal razón la máxima no puede ser considerada como un fragmento: si, por una parte, la máxima se integra a partir de una observación analítica y minuciosa, por otra resulta claro que aspira a un reconocimiento unitario del hombre y su circunstancia, pues su función esencial es la de formular, sobre la base de una cuestión particular, una verdad de naturaleza general. No así en La Bruyère, cuya obra despliega un insólito afán de originalidad entre los representantes del Clasicismo (más aún viniendo de un convencido defensor de la causa de los *Anciens*). Su obra prescinde de un plan de construcción predeterminado, reivindica la dislocación permanente de su estructura, celebra la irregularidad de sus acentos y, sobre todo, se deleita en el despliegue de esa irreductible combinatoria que la convierte en un juego literario cuyas enigmáticas reglas su autor parece reformar en cada ocasión que decide enriquecerla con una nueva pieza.

Si bien el fragmento puede ser entendido, negativamente, como una limitación, si puede ser asimilado al miedo o a la incapacidad de escribir, para La Bruyère representa, inversamente, la posibilidad de creación y recreación constantes, de un efusivo desbordamiento, de una opulencia verbal hecha de vislumbres, fulgores, reverberaciones y contrastes: “pensamiento reflejo”, dice Pascal Quignard, “que engendra la reflexión”.¹ Por ello, si el fragmento es aquí la expresión reiterada de una elección generativa —si podemos considerarlo, digamos, un aparato instrumental—, la poética de La Bruyère debe comprenderse a partir de la definición de una escritura *fragmentaria* y no *fragmentada*.

¹ A este respecto, escribe Pascal Quignard: “Con perfidia, Racine y Boileau apodaron a Jean de La Bruyère con el sobrenombre de ‘Maximiliano’. Era el hombre que hacía pedazos de texto, máximas. Boileau consideraba que lo más difícil del arte consistía en los enlaces. Al servirse de ese apodo, Racine y Boileau recalcan que se trataba de un hombre incapaz de realizar lo más difícil del arte. Donneau de Visé y Thomas Corneille argumentaron con más franqueza y brutalidad. Un libro hecho de fragmentos no es un libro: a ‘esta obra no puede llamarse libro sólo porque tiene una portada y porque está encuadernada como los otros libros. No es más que un montón de piezas sueltas, que no permite saber si el que las hizo habría tenido suficiente genio o luces como para conducir a bien una obra ordenada’” (1986: 17-18).

5. “Uno piensa las cosas de manera diferente y también de manera diferente las explica, por una sentencia, por un razonamiento, por una metáfora, por un paralelo, por una simple comparación, por una descripción entera, por un solo rasgo, por una pintura...”

Se manifiesta entonces, más claramente, la exigencia constitutiva del proyecto de La Bruyère. Los *Caracteres*, lejos de admitir la unidad federada de un sentido estacionario, en suspenso, presupone la nerviosa confrontación de impulsos opuestos, que no buscan conciliarse o neutralizarse, sino potenciar sus aptitudes divergentes. Adicionalmente, lo que respalda la perseverante fragmentación de los *Caracteres*, lo que le permite a La Bruyère prolongar, dilatar, amplificar casi indefinidamente ese juego tan mudable como estricto que hace que su libro se pueble y se desarrolle siéndole fiel a una exacerbada fluctuación del lenguaje, limitando al máximo las derivas de una escritura azarosa, es la reafirmación de la imagen como factor de interdependencia de sus partes o fracciones. De tal manera, la dislocación analítica propia de la fragmentación encuentra un polo de tensión en la profusa generación de imágenes que suscita no sólo un espacio abierto al tránsito de conceptos y nociones, sino también —y, quizá, ante todo— el territorio de una cierta *revelación figurativa*.

Acaso fue Roland Barthes el primero en identificar la *preeminencia de lo visible* como uno de los modos de funcionamiento de la obra de La Bruyère:

[...] los *Caracteres* son una admirable colección de sustancias, de lugares, de usos, de actitudes; casi constantemente, el hombre es asimilado por un objeto o un incidente: indumentaria, lenguaje, modo de andar, lágrimas, colores, afeites, rostros, alimentos, paisajes, muebles, visitas, baños, cartas, etc. Ya es sabido que el libro de La Bruyère no tiene nada que ver con la sequedad algebraica de las máximas de La Rochefoucauld, por ejemplo, enteramente fundadas en el enunciado de puras esencias humanas; la técnica de La Bruyère es distinta: consiste en *poner en acto*, tiende siempre a enmascarar el concepto bajo la percepción. (1967: 276)

Para La Bruyère se trata de producir la mayor interacción posible, la más alta oposición, entre la noción abstracta que observa y examina —ya sea política, teológica, moral o filosófica— y la figura que le sirve para vehicular su juicio. Se trata de motivar en la mirada, a través de una elevada efervescencia de imágenes —imágenes eficaces, inesperadas, brillantes, calculadas, siempre acertadas—, una enérgica crítica del concepto.

En su *Introducción a las “Máximas” de Chamfort*, Albert Camus escribió:

Nuestros más grandes moralistas no son fabricantes de máximas, son novelistas... Nuestros verdaderos moralistas no hicieron frases, más bien observaron y se observaron. No legislaron, más bien pintaron. Y por ello lograron más en el esclarecimiento de la conducta humana que si pacientemente se hubieran puesto a pulir frases definitivas, destinadas a las disertaciones de los bachilleres. Y es que sólo la novela le es

fiel a lo particular. Su objeto no son las conclusiones de la vida sino su desenvolvimiento mismo. (1965: 1100)

Es probable que esta misma apreciación pueda aplicarse directamente al caso de La Bruyère, al menos en lo que respecta a la importancia que Camus le atribuye a lo que podríamos llamar el “valor testimonial” de los *Caracteres*. En efecto, como Chamfort con sus *Máximas* —aunque con un siglo de anterioridad—, La Bruyère ilustra un asombroso esfuerzo por llevar la observación del mundo y la reflexión fuera del campo de las generalidades. Para La Bruyère, no obstante, la nominación de lo visible —objeto, escena, situación, espectáculo, personaje, lugar— se propone ser menos la evidencia descriptiva de una realidad anterior o manifiesta más allá de los límites del texto, que el armazón que preserva la densidad de su constitución maleable. Formalmente, su función no es la de un agente mimético, sino la de un factor de cohesión interna. Lo visible permite la mediación de la obra con su propia materialidad significativa, tornándola un parámetro de autorreferencia sutilmente jerarquizado. Esta estrategia refuerza una finalidad poética que llama a una lectura en diagonal a lo largo de un texto que transita por el plano de lo real como en círculos concéntricos, velando y revelando las correspondencias —secretas o efectivas— de las presencias encarnadas en el lenguaje.

6. “*Es bueno ser filósofo; apenas es útil pasar por tal...*”

La proclividad a la fragmentación y la primacía representativa de lo visible que distinguen a los *Caracteres* emparentan de manera lineal a La Bruyère con la tradición de una literatura resueltamente antifilosófica —es decir, adversa a la ampulosa sujeción al concepto puro propia del discurso y el análisis filosófico— que para mejor investigar al mundo antes convierte al lenguaje en objeto e instrumento de una introspección formal. Resueltamente opuesta a la filosofía, la posición de La Bruyère origina una especulación que no intenta ser ni una ontología ni una metafísica. El moralista —que en este caso también es un poeta, un narrador, un cronista, un memorialista, un psicólogo, un orador y un ensayista— se sitúa en el nivel de los hechos y a la altura de sus semejantes. No le interesa volverse hacia los fundamentos genésicos de las cosas o los fenómenos; le basta con ceñirse a las exigencias de lo circunstancial, de lo experimentado, de lo concreto. Por eso es que sus intenciones no albergan un fin persuasivo: no le interesa demostrar; le basta con mostrar —enfática, afirmativamente— la superficie connotativa de lo real transfigurada en *esceno-grafía*.

Desde esta perspectiva, los *Caracteres* pueden ser leídos como una apología de la discontinuidad fundamental del pensamiento y una vindicación epistemológica de la inteligencia fragmentaria de lo real. Su propósito, lejos de insinuar una coherencia conceptual forzada o artificial, halla en la antítesis y la desemejanza un medio de integración del mundo y el lenguaje: aquí, mejor que en ninguna otra parte, los opuestos

se vuelven complementarios. Súbitamente, la imagen y el fragmento adquieren una renovada valoración como inductores de saber, contribuyendo a generar una estética de la *descomposición* que, para bien o para mal, es inseparable de una conciencia exacerbada de la desarticulación del individuo como sujeto de conocimiento. Esta perspectiva dota a los *Caracteres* de una aparente confusión y los sitúa bajo el signo de lo aplazado, lo suspendido, lo inconcluso, pero autoriza identificar positivamente su escritura y su lectura a la negativa de conformar compuestos de ideas o significantes definitivos, produciendo con ello un indeterminismo poético en el que se da la convergencia reactiva de la incertidumbre de la obra y la libertad del lector.

De ahí que, por sus poderes más intrépidos —o sea, por sus poderes más vitales y trascendentes—, la tentativa de La Bruyère merezca ser comprendida como una exploración tanto de las leyes de la sociedad de su tiempo como de las leyes del lenguaje mismo. Si la filosofía indaga —confiada y entusiasta— en las comarcas del ser óntico, es porque su tradición ve en el lenguaje una suerte de mal necesario del que puede despojarse, liberarse a voluntad, una vez que se ha servido de él. Por el contrario, cabría sostener que La Bruyère se juega la existencia en cada frase —como dice Maurice Blanchot al referirse a Joseph Joubert, otro moralista— entre “el poder y la imposibilidad” (Blanchot, 1959: 89). El escritor distingue, selecciona y adopta una voz privativa; al hacerlo es él quien ejerce sobre la palabra un dominio que obliga a la literatura a garantizar esa investigación que la filosofía —paralizada en la sospecha de los efectos secundarios de la expresión— ya no es capaz de sustentar. Ésa es, sin duda, la característica esencial de su modernidad: para Jean de La Bruyère, y para la tradición en la que se inserta, el lenguaje es en sí mismo un objeto y una herramienta de búsqueda y examen. Tal es la naturaleza irreductible de la creación literaria de la que los *Caracteres* constituyen un portentoso ejemplo de conciencia poética y lucidez intelectual.

Bibliografía

- BARTHES, Roland. (1967). *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral.
- BLANCHOT, Maurice. (1959). *Le livre à venir*. París: Gallimard.
- CAMUS, Albert. (1965). *Essais*. París: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- LA BRUYÈRE, Jean de. (1975). *Les caractères*. París: Gallimard.
- LA BRUYÈRE, Jean de. (1990). *Les caractères ou le moeurs de ce siècle*. París: Classiques Garnier.
- PASCAL, Blaise. (1954). *Œuvres complètes*. París: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- QUIGNARD, Pascal. (1986). *Une gêne technique à l'égard des fragments*. Montpellier: Fata Morgana.

Crébillon hijo, precursor de los libertinajes literarios del siglo XVIII

Crébillon Fils, Forefather of Eighteenth-century Libertine Fiction

José Luis GÓMEZ VELÁZQUEZ
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen

Este artículo analiza la evolución del libertinaje de costumbres en la Francia del siglo XVIII. Para realizar tal tarea es necesario ir más atrás y rastrear la fuente misma de las corrientes libertinas que llevaron a la tradición francesa a crear dicho género narrativo. Así pues, en la primera parte de la investigación se realiza una búsqueda por las fuentes de este género literario y las implicaciones filosóficas del mismo. En un segundo tiempo, se abordan autores propios del siglo XVIII, quienes a ojos de la crítica representan tres momentos importantes de este movimiento literario: Crébillon, Laclos y Sade. Por último, se analiza la producción de Crébillon hijo como fundador de un movimiento estético que es reinterpretado por varios autores.

Palabras clave: libertinaje, literatura libertina, Crébillon hijo, Laclos, Sade

Abstract

This article analyzes the evolution of libertine fiction during the 18th century in France. To do so, we need to locate the source of those libertinisms that create this narrative genre. In the first part of this study we focus on the sources of the literary movement and its philosophical implications. After that, it will be necessary to analyze the work of three eighteenth-century authors who represent the three moments of libertine fiction: Crébillon *fils*, Laclos, and Sade. Finally, it seems important to analyze the work of Crébillon *fils* as the founder of this aesthetic movement that is reinterpreted by several authors.

Keywords: libertinism, libertine fiction, Crébillon fils, Laclos, Sade

1. La fuente histórica del libertino

Desde la Roma Antigua hasta nuestros días, el adjetivo “libertino” ha sido causa de polémica dentro de las sociedades en las que se ha empleado. Esta noción nos remite al placer, pero también al castigo y al dolor, pues autores como Sade y Laclos están anclados en el imaginario que envuelve a esta palabra. El “libertinaje” se instaura dentro de la producción literaria francesa desde el siglo XVII con el llamado libertinaje erudito, hasta llegar a nuestros días. Sin embargo, es el siglo XVIII el que habrá de darle a la palabra una carga semántica que se estableció dentro del pensamiento occidental gracias al rescate, durante el siglo XX, de muchos textos censurados de los siglos XVIII y XIX. Aún hoy podemos asistir a las reescrituras de dicho concepto bajo plumas como las del autor Jean Baptiste Del Amo, quien en 2008 publicó *Une Éducation libertine* bajo las ediciones Gallimard, novela ambientada en el París libertino del siglo XVIII. Mientras surgen nuevos personajes libertinos (pensemos en Gaspard en la obra de Del Amo), contemplamos también un gusto renovado por el libertinaje —o quizá debamos decir por los libertinajes del siglo XVIII—. Numerosas adaptaciones filmicas de obras como *Les Liaisons dangereuses* han sido llevadas a la pantalla en varios idiomas y en escenarios distintos unos de otros, desde el universo neoyorkino de los años 90 bajo la mirada de Roger Kumble con *Cruel Intentions* (1999), hasta el Shanghai de los años 30 bajo la dirección de Hur Jin-Ho, con su película *Dangerous Liaisons* (2012).

Bajo este esquema, María Tortajada (2015) habla incluso de una “constelación libertina”. Este término explica acertadamente el gran número de acepciones que se pueden desprender de esta palabra, pues es casi imposible hablar de un solo y único libertinaje; se debe pensar más bien en los libertinajes. La propuesta de este trabajo intenta trazar la evolución de estos libertinajes. Se propone un estudio que encuentra en la producción de Crébillon hijo el referente de la producción libertina francesa del Siglo de las Luces. Para poder hacerlo, es necesario plantear las características de la figura del libertino. Aunque cada época ha utilizado la etiqueta de “libertino” para designar a alguien o algo que rompe de alguna manera con cierto orden preestablecido, para algunos autores es justamente lo contrario: un código estricto construido con la finalidad de conservar un orden social. No obstante, uno de los puntos recurrentes dentro de todos los libertinajes es la relación de poder y de libertad entre el sujeto libertino y la sociedad que lo acoge. Asimismo, el libertino ha cuestionado los preceptos morales, sociales, religiosos o filosóficos al reclamar de alguna manera su independencia al momento de actuar, y sobre todo la libertad de pensamiento en sus diferentes facetas, desde la filosófica hasta la sexual.

Hoy en día el llamado *libertinage de mœurs*¹ del Siglo de las Luces se delimita con ciertos elementos que son cuestionados. Se concibe este movimiento como una corriente

¹ Movimiento literario de principios y mediados del siglo XVIII que se caracteriza por tejer tramas en torno a los procesos de seducción. El cuento y la novela libertina de este movimiento encuentran en Crébillon, Vivant Denon y Choderlos de Laclos a algunos de sus más grandes representantes.

propriadamente francesa, con referentes emblemáticos en el imaginario colectivo como el marqués de Sade o la Corte de Luis XVI. Lydia Vázquez (2015) se pregunta si este fenómeno es susceptible de traducción (pregunta para la que realizadores como Hur Jin-Ho y Roger Kumble seguramente tendrían una respuesta positiva de manera inmediata). Vázquez se replantea la validez del libertinaje francés del marqués de Sade en otros idiomas, otras latitudes y otros tiempos en su artículo “Le Libertinage est-il traduisible aujourd’hui? Le cas de Sade en espagnol”. De la misma forma, Stéphanie Genand (2015) se pregunta si “Le Libertinage existe-t-il au féminin?”, llevando la discusión al terreno de los estudios de género, mientras que Michel Delon (2015c) explora la vigencia del movimiento dentro de la creación literaria contemporánea en la entrevista realizada a Jean Baptiste Del Amo intitulada “Libertinages d’hier et d’aujourd’hui”.

Cabe destacar que estas reflexiones parten del libertinaje como lo concebimos en este trabajo —es decir, como el *libertinage de mœurs* del siglo XVIII. Es necesario decir de igual manera que estos textos nos muestran la riqueza de una producción que puede aportar aún muchos elementos para el conocimiento en el campo de la investigación literaria de nuestros días; todos los textos que se acaban de mencionar fueron publicados en el número 50 de la *Revue de la Bibliothèque Nationale de France* en 2015. Y, si los textos estudiados tienen una fuente gala, parece ser que es de igual manera la crítica literaria francesa la que se preocupa por dicho género.

Autores como Jean-Claude Margolin reivindican al movimiento libertino como un fenómeno propiadamente francés, o por lo menos de origen francés: “car l’expression et peut-être l’idée de libertin sont nées dans le pays de culture française” (Margolin, 1974: 1). Antoine Adam, por su parte, reconoce las diversas interpretaciones de la palabra, pero al igual que Margolin centra el fenómeno libertino dentro de un universo propiadamente francés: “L’on sent là, très vivement, quelles réalités différentes couvre le mot de libertin, et l’on comprend qu’en fait l’usage l’applique à tous ceux qui, à un titre quelconque, ont ébranlé les traditions sur lesquelles reposait la société française” (Adam, 1986: 24). De esta forma, el libertinaje se concibe como una creación francesa que se desarrolló dentro de las fronteras del país que lo vio nacer. Sin embargo, es interesante recalcar que el origen de la palabra se remonta a latitudes diferentes. Para poder abordar de manera más precisa el libertinaje del Siglo de las Luces, comenzaremos por explicar las raíces del término y su evolución a través de la tradición literaria, pero de igual manera exploraremos su carácter histórico. Margolin trabaja de forma puntual la evolución de la palabra en su texto *Libertins, Libertinismes et “libertinage” au XVIIIème siècle*. Antes de pasar de lleno a las diferencias entre las épocas, señalemos que el libertino siempre ha sido objeto de cierto grado de reproche social a causa de su dimensión transgresora: “le libertin a toujours désigné un adversaire ou un homme auquel on reprochait sa manière d’être, de juger ou de sentir” (Margolin, 1974: 1).

El abanico de facetas libertinas que exploraremos comienza en la época clásica. En el contexto romano un hombre denominado “*libertinus*” era aquel que había vivido bajo el yugo de la esclavitud y que había obtenido la libertad —un *affranchi* en términos franceses—. Éste es el primer rastro del vocablo que nos plantea Margolin y bajo

el cual habrán de tejerse las diferentes nociones de libertino a través de la historia: “Le libertin est un homme qui a été affranchi —ou qui s’est affranchi— d’une condition servile, un homme qui a connu une situation personnelle de dépendance et qui jouit à présent de l’indépendance” (Margolin, 1974: 2). La búsqueda de la libertad, como ya hemos dicho, se presenta desde los albores del concepto de libertino. Lejos de crear una unión entre la sociedad que los sometió y los nuevos hombres libres, pareciera que se verá acentuada una separación entre estos dos elementos. Dicho de otra manera, los libertinos, aunque hombres libres, nunca podrán formar parte del sistema que los puso previamente en una situación de esclavitud o rechazo. Como bien señala Margolin, es difícil que los nuevos libertinos sean percibidos en el mismo nivel que aquellos que los rodean: “Les libertins étaient des hommes —ou des femmes— libres au second degré. Quelle société a-t-elle d’ailleurs jamais échappé à cette manière de voir et de sentir, quand il s’agissait pour elle de faire coexister les anciens maîtres et les anciens esclaves?” (Margolin, 1974: 3). Incluso personajes como Madame de Merteuil y el vizconde de Valmont vivirán a expensas de las reglas de una sociedad hipócrita que los juzgará por sus actos, perdiendo así todos los privilegios que pensaban tener:

Madame de Merteuil, en arrivant de la campagne, avant-hier jeudi, s’est fait descendre à la Comédie Italienne, où elle avait sa loge ; elle y était seule, et, ce qui dut lui paraître extraordinaire, aucun homme ne s’y présenta pendant tout le spectacle. À la sortie, elle entra, suivant son usage, au petit salon, qui était déjà rempli de monde ; sur le champ il s’éleva une rumeur, mais dont apparemment elle ne se crut pas l’objet. Elle aperçut une place vide sur l’une des banquettes, et elle alla s’y asseoir ; mais aussitôt toutes les femmes qui y étaient déjà, se levèrent comme de concert et l’y laissèrent absolument seule. Ce mouvement marqué d’indignation générale fut applaudi de tous les hommes, et fit redoubler les murmures, qui, dit-on, allèrent jusqu’aux huées. (Choderlos de Laclos, 1998: 452)

Este fragmento de *Les Liaisons dangereuses* ofrece un panorama bastante claro de cómo los libertinos del siglo XVIII comparten rasgos en común con los de la época clásica. Se saben pertenecientes a una sociedad, pero se desprenden de la misma para transformarse en seres satelitales que en muchos casos salen de la esfera social en la que se encontraban, como es el caso de Madame de Merteuil al final de la obra de Laclos.

Podemos encontrar ejemplos de libertinos en diversos momentos de la historia entre la época clásica y el siglo XVIII en Francia. Quizá uno de los ejemplos más conocidos lo tengamos en el siglo XVI, con el caso de Ronsard, quien en sus *Odas* alude a Horacio con el adjetivo “libertino” justamente para hacer una distinción entre sus orígenes y los del otro autor. De esta forma el poeta francés reivindica su nobleza en detrimento de los orígenes de Horacio, al ser éste hijo de un “libertino”, es decir, de un esclavo liberado: “Horace harpeur Latin, Estant fils d’un Libertin, Basse et lente avoir l’audace [...]” (Ronsard, 1857: 103). Poco a poco la palabra dejará de tener esta connotación para comenzar a asociarse con la libertad de pensamiento y la llamada “libertad carnal”. Bajo un clima de dominio religioso en todas las esferas de la vida social,

era de esperarse que la palabra “libertino” fuera connotada negativamente, pues ésta presupone el alejamiento de los preceptos de la época. Ya desde el Renacimiento, Calvino establecía estas dos vertientes del libertinaje. Serán justamente estos dos tipos de libertinaje los que habrán de desarrollarse en los dos siglos por venir; por un lado el libertinaje erudito del siglo XVII, centrado en la libertad de pensamiento, y por otro lado el libertinaje de costumbres, eje de la creación dentro de la que se instauran autores como Crébillon, Denon y Laclos. “Calvin distingue deux groupes que la tradition entérinera et que l’on retrouvera parfois séparés, parfois mêlés dans les siècles suivants: les libertins d’esprits et les libertins de mœurs” (Margolin, 1974: 7). Resulta fundamental recalcar el matiz que Margolin da al planteamiento de Calvino, pues es cierto que no siempre se separarán estos libertinajes (el libertinaje creado por Sade, por ejemplo, conlleva una fuerte carga filosófica). En obras como *Les Égaréments du cœur et de l’esprit*, de Crébillon, no se pueden dejar de lado las reflexiones en torno al amor. El libertinaje del siglo XVIII es, pues, el resultado de una serie de corrientes de pensamiento que no se pueden separar unas de otras. Todas ellas están ligadas a la noción de libertad y a la vez a una fuerte dimensión de marginalidad social, pues todos los libertinos son de alguna forma seres al margen de sus sociedades.

Ya entrado el siglo XVII, figuras como Pierre Gassendi y uno de sus discípulos, Cyrano de Bergerac, desarrollan un tipo de libertinaje de carácter filosófico con el cual la libertad de pensamiento se reivindica. Adam escribe acerca de Gassendi que su trabajo se centra en la “libertad íntima del pensamiento”, siempre con un espíritu conciliador y que invita a la reflexión interna: “il ne songeait pas à imposer, il enseignait à penser” (Adam, 1986: 15). Estas ideas serán retomadas y desarrolladas por sus seguidores y posteriormente por los libertinos del siglo XVIII. La libertad de pensamiento y los cuestionamientos que de ella se desprenden serán un tópico privilegiado por los escritores libertinos del Siglo de las Luces.

2. Los libertinajes del siglo XVIII

La producción de textos durante el siglo XVIII desvela un complejo engranaje que la crítica se ha dado a la tarea de estudiar. La novela libertina no podía ser la excepción. A juicio de María Tortajada (2015) podemos hablar de una producción polifónica, a ratos compleja de descifrar. Tortajada establece un eje estilístico que reagrupa a los textos libertinos bajo dos preceptos: “*le discours voilé*” y una relación víctima-victimario² entre los amantes:

Que ce soit dans la représentation d’une scène licencieuse ou dans un échange séducteur, que cela concerne le discours du narrateur ou celui du personnage, une ‘gaze’

² Esta relación establecida por Tortajada se refiere al vínculo que el libertino establece con su amante: siempre uno de ellos va a ser engañado.

vient recouvrir ce qui pourrait choquer. Toute parole est soumise au double registre, toute scène érotique est voilée. Dans ce libertinage, le jeu de séduction renvoie à la connivence autour d'un code partagé plus qu'à la tromperie. Bien sûr le libertinage déploie aussi les techniques d'une séduction trompeuse en quête de victimes. (Tortajada, 2015: 3)

La seducción es uno de los ejes que definen a la producción libertina del siglo XVIII. Habría que recalcar que, si bien el marqués de Sade escribe en el mismo siglo que Crébillon y Laclos, no podemos estudiarlo desde la misma óptica que a las novelas libertinas “gazées”,³ pues en el corpus producido por este aristócrata las alusiones explícitas a los órganos sexuales y al acto sexual están ampliamente desarrolladas: no hay nada oculto. Esto corresponde a una estética que se separa de manera tajante de sus predecesores.

Si bien Sade se desprende de una tradición libertina, no es fácil agrupar de manera precisa la obra de los escritores que lo antecedieron. Podemos establecer elementos que circunscriben dichos textos a la llamada “literatura libertina de costumbres” o “*libertinage de mœurs*”. Tortajada explicita dos conceptos bastante acertados. El primero de ellos sería el insinuar y nunca explicitar el acto sexual, poniendo un especial énfasis en el proceso de la erotización. El segundo tendría que ver con el establecimiento de las relaciones de poder entre los personajes. Otros aspectos han sido señalados como ejes unificadores de este corpus libertino. Resaltan de este modo el ambiente aristocrático que enmarca la diégesis, la posición de poder que ejerce la mujer libertina y el elemento filosófico. Uno más se dibuja en el espacio y los objetos que constituyen y construyen un universo erotizado propicio al amor, al engaño y a la seducción.

Jean François Perrin y Philip Stewart prestan especial atención a la discusión aquí aludida en su publicación del año 2004, *Du Genre libertin au XVIIIème siècle*. No es fortuito que hayan elegido abrir este estudio con una cita de *Ah Quel conte!* de Crébillon: “Je voudrais bien savoir de quel genre est un ‘certain genre’” (Crébillon, 1755: 9). Como veremos a lo largo de esta exploración, Crébillon fue un pionero que estableció parámetros sólidos en materia narrativa y estilística que habrían de ser reinterpretadas por múltiples autores. La obra de este francés considerado como el “padre de la novela libertina” da pie a un debate sobre el género libertino en la obra dirigida por Stewart y Perrin, que recopila las inquietudes de una serie de investigadores en torno al tema, bajo el marco del coloquio internacional intitolado “*La Littérature libertine au XVIIIème siècle: existe-t-il un genre libertin?*”, llevado a cabo en la Universidad de Grenoble en 2002. Quizá uno de los aspectos que saltan más a la vista dentro de esta discusión que se hilvana en torno al género libertino es el hecho de que este agrupa-

³ Entendemos textos “gazés” como aquéllos que dejan entrever al acto sexual bajo procedimientos estilísticos que sugieren, pero nunca explicitan: asistimos a un proceso en el que un velo se interpone entre la escena cruda y la imagen que se filtra entre velos y gasas.

miento surge desde la crítica del siglo XX. La novela libertina, si es que podemos hablar de un género novelístico como tal (pues muchos de los textos en el siglo XVIII aparecían como obras panfletarias o como cuentos), engloba una serie de subgéneros que van desde las memorias y los textos epistolares, hasta los llamados cuentos galantes. Jean François Perrin dice acerca del corpus de textos estudiados en el marco del coloquio ya mencionado que “Certaines interventions en interrogèrent la diversité, voir l’hétérogénéité au plan typologique: conte, roman-liste, roman de formation, carrière de la prostituée, etc. ; à celui des genres apparentés: mémoires, théâtre, littérature épistolaire, etc. ; ainsi qu’à celui de l’intertextualité, notamment par rapport au dialogue pédagogique et/ou philosophique” (Perrin y Stewart, 2004: 9).

Como ya hemos explicado, la palabra “libertinaje” presupone una complejidad amplia que va más allá de un solo vocablo francés circunscrito al Siglo de las Luces. El corpus de textos que constituye este género es un constructo elaborado por la crítica literaria del siglo XX, como bien comenta Perrin, sin dejar de lado el carácter francés, poniendo a Crébillon en el centro de lo que hoy entendemos por *Libertinage*:

Mais si la notion de roman libertin *stricto sensu*, est une invention de la critique du XXème siècle, on peut distinguer dans la réception critique du XVIIIème siècle les éléments qui lui correspondent [...] En matière de périodisation, le plus large empan remonte vers l’Antiquité [...] et pousse vers la Restauration. Mais à l’intérieur de ce cadre très vaste, les cadres temporels varient: *Les Ragonamenti* de l’Arétin sont très souvent donnés comme acte de naissance du récit libertin; mais Crébillon, celui des *Égarements*, celui du *Sylphe*, celui du *Sopha* revient souvent comme initiateur/créateur d’un genre nouveau consacré à l’amour. (Perrin, 2004: 10).

Lejos de elaborar un estudio exhaustivo de los múltiples subgéneros que puede encontrar el conjunto de textos libertinos, nos abocaremos a establecer líneas que nos permitan situar de manera clara el lugar en el que Crébillon escribe, y de forma breve la influencia y las rupturas que existen en textos posteriores con respecto a la obra de dicho autor. Podríamos trazar tres momentos dentro de la producción libertina. El que nos interesa sobre todo es el primero, aquél durante el cual Crébillon comienza a tejer referentes, el segundo con *Laclos* y *Les Liaisons dangereuses*, y el tercero con la producción del marqués de Sade.

Nuestra primera etapa abre con Crébillon hijo. Es importante precisar cuáles fueron los lineamientos que caracterizan al estilo de Crébillon. Se puede hablar en términos de “*crébillonage*” para aludir a este conjunto de elementos temáticos y estilísticos. *Le Sopha* (1742), de Crébillon, reúne una tradición libertina que se da a la tarea de demostrar el poder erótico del texto “*gazé*”:

Le Sopha de Crébillon est un « classique » de la littérature libertine [...] ce roman-conte constitue une véritable anthologie critique du genre, puisqu’on peut y trouver à la fois l’abrégé d’une tradition [...] mais aussi une quasi modélisation de six formes génériques caractéristiques du corpus : le conte oriental, le récit de métamorphose, la

carrière de la prostituée, le récit des plaisirs, la carrière du séducteur et la satire sociale. (Perrin y Stewart, 2004:14).

El argumento que será retomado por múltiples autores, incluido Choderlos de Laclos, se había establecido ya en *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, de Crébillon. Un joven aristócrata se abre paso en el mundo, a través de las enseñanzas de un código libertino en donde el amor no es necesariamente uno de los ideales perseguidos. La seducción aparece como uno de los motores de la novela libertina de Crébillon. De esta forma en *Les Égarements*, el joven Meilcour constituye su camino gracias a las enseñanzas de Versac y de Mme. De Lursay. Bajo el manto del placer y del mundo de la aristocracia, los personajes de Crébillon establecen relaciones de poder y de manipulación. Meilcour entra al mundo para el que fue formado no sin antes tomar las enseñanzas de la mejor amiga de su madre, Mme. De Lursay, y de un libertino experimentado, Versac (argumento que sin duda alguna podemos reencontrar en el complejo mundo de Laclos donde un par de jóvenes se ven envueltos en las manipulaciones de la marquesa de Merteuil y el vizconde de Valmont).

Al analizar el desarrollo de la producción de los dos autores salta a la vista que tienen múltiples rasgos en común. Ya hemos mencionado el mundo aristocrático en el que se desenvuelven las tramas y los tópicos que se evocan; tendríamos pues que añadir que el papel de la mujer para ambos es un tema central dentro de los textos. Las mujeres son quienes llevan las riendas de la sociedad libertina y en quienes se deposita el conocimiento y la aprobación de los miembros de la misma. En *Les Liaisons Dangereuses* es notable que Mme. de Merteuil encarna a la villana y a la reivindicadora del género femenino al mismo tiempo. Ella es quien manipula el juego en el que poco a poco los personajes de la novela irán cayendo. La contraparte representada por Mme. de Tourvel y Mme de Rosemonde sigue estando encarnada en el aura del personaje femenino: “La place et l'importance des femmes dans *Les Liaisons Dangereuses* souligne à l'évidence, une intention qui prépare le Discours de 1783 et les traités de femmes et de leur éducation : cinq rôles de premier plan contre deux pour les hommes” (Versini, 1998: 127).

Es muy interesante retomar en este sentido el final de *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, pues es justamente ahí, con un final abierto, en donde concluye esta obra de Crébillon. Meilcour, después de debatirse entre las enseñanzas de Mme. de Lursay y su amor por la joven Hortense de Théville, acaba por caer bajo los encantos de la seducción libertina representados por la amiga de su madre, dejando de lado el amor sincero encarnado por Hortense. La iniciación sexual de Meilcour por parte de Mme. de Lursay marca la entrada al mundo libertino y a la puesta en práctica de las enseñanzas que ella misma pudo proveerle. No existe un juicio de valor a las costumbres libertinas que se plantean a lo largo del texto: ninguno de los personajes es castigado. Incluso se puede establecer cierto triunfo de los libertinos, pues el orden preestablecido no cambia. Si bien Hortense de Théville aparece como una contraparte al universo mundano representado por Versac y Mme. de Lursay, no existe una batalla real

en donde alguno de los campos sufra pérdidas. Podríamos decir que estos personajes no se oponen como en el caso de Laclos: no asistimos a una batalla sino a un reflejo de una sociedad con códigos específicos —códigos que, si se siguen, llevan a una vida placentera y sin mayores peligros—. No hay muertes, no hay sufrimiento más allá de una ilusión frustrada en el caso de Meilcour, y no tenemos rupturas en la escala de valores ni en el sistema moral que se maneja: “Le jour commençait à paraître [...] Grâce aux bienséances que Madame de Lursay observait sévèrement, elle me renvoyait enfin, et je la quittai, en lui promettant, malgré mes remords, de la voir le lendemain de bonheur, très déterminé, de plus, à lui tenir parole” (Crébillon, 1985: 248).

Aunque varias de las obras de Crébillon proponen un castigo a las “malas costumbres”, como es el caso de *Le Sopha*, donde el alma de Amanzéi es encerrada en un mueble por su mal comportamiento en vidas pasadas, es necesario notar que no hay un castigo categórico por parte de la voz narrativa. Entendemos castigo categórico en este contexto como un tormento o un estado en donde el personaje es la víctima de un sufrimiento notorio. En *Le Sopha*, Amanzéi parece disfrutar el viaje para liberar su alma: moviéndose de *sopha* en *sopha*, el alma de este cortesano goza con las escenas que se muestran ante él. Brahma resulta ser una deidad que inflige un castigo que da cabida al placer y, de cierta forma, a la felicidad a través de la seducción y del goce. El camino que recorre Amanzéi nos llevará por una serie de relatos en los que el personaje se deleita en más de una ocasión: “J’attendais avec impatience, ce que deviendrait la situation entre deux personnes si sages, s’étaient si imprudemment engagées” (Crébillon, 1995: 102).

La novela epistolar de Laclos *Les Liaisons dangereuses* surge como una ruptura con la tradición establecida por Crébillon y que varios autores como Vivant Denon continúan. Dicha coyuntura abre la segunda etapa del libertinaje. Laclos retoma múltiples elementos de la obra de Crébillon y de la tradición que éste comenzó a establecer. El gran punto de separación entre uno y otro es el final de las novelas y la condena categórica que Laclos inflige sobre los personajes libertinos. Tanto la marquesa de Merteuil como el vizconde de Valmont son fuertemente castigados por la conducta libertina que habían sostenido durante años —ella con la muerte social y la fealdad que se imprime sobre su rostro a causa de la viruela, y él con el sufrimiento amoroso y la muerte—. Laclos va más allá del castigo a los emblemas del libertinaje encarnados en estos dos aristócratas: todo su entorno se quiebra y sigue la misma suerte punitiva. Cécile de Volanges es encerrada en un convento que en términos espaciales representa el aislamiento y de nueva cuenta una muerte social. Mme. de Tourvel muere a manos del amor libertino, y tanto la madre de Cécile como Mme. de Rosemonde se limitan a ver horrorizadas el terrible desenlace. La carta que cierra el texto del militar expresa el profundo dolor de Mme. de Volanges sobre los acontecimientos, dejando claro que el camino para la felicidad y la paz no es de ninguna manera el camino de la filosofía libertina:

Quelle fatalité s'est donc répandue donc autour de moi depuis quelque temps, et m'a frappée dans les objets les plus chers ! Ma fille et mon amie ! Qui pourrait ne pas frémir en songeant aux malheurs que peut causer une seule liaison dangereuse ? Et quelles peines ne s'éviteraient-on point en y réfléchissant davantage ! Quelle femme ne fuirait pas au premier propos d'un séducteur ? Quelle mère pourrait, sans trembler, voir une autre personne qu'elle parle à sa fille ? (Choderlos de Laclos, 1998: 456)

Estratega y militar por formación, Laclos despliega todo un aparato bélico en la narración para dar cuenta de los peligros del mundo libertino que retrata y de los castigos que pueden desprenderse del mismo.

Delon (2000) plantea otra ruptura con la tradición crebilloniana. Se trata por supuesto del marqués de Sade. No podemos negar que el Marqués se instaura dentro de una tradición que reivindica el placer y el goce, al igual que lo habían hecho sus antecesores. Sin embargo, el sistema ético que se plantea dentro de la obra de Sade revoluciona de manera drástica las concepciones que tenemos sobre el corpus de textos llamados libertinos. En la obra de Sade ya no se deja absolutamente nada a la imaginación: los textos no son sugerentes; por el contrario, en ellos se detalla absolutamente todo lo que la tradición libertina había evitado. Esto constituye la última etapa del libertinaje. Mientras Crébillon hace de un cortesano un mueble, Laclos convierte a las personas en piezas de un juego, gracias a los cuales los libertinos van a poner en práctica sus estrategias. Sade convierte a los personajes en objetos, pero esta vez los objetos son desprovistos de humanidad: en muchas ocasiones aparecen como fetiches, sujetos al placer de otro personaje, sin que exista ningún escrúpulo causado por el sufrimiento.

Como una pequeña muestra cito un extracto de la tercera parte de las *120 Journées de Sodome*: “Sa mère vend le pucelage du petit frère de Martaine à un autre homme qui n'encule que des garçons, et qui les veut à sept ans juste” (Sade, 1997: 275). Podemos constatar que el Marqués utiliza toda una serie de términos que no connotan, sino que denotan la acción sexual. Además, la alusión a la pederastia es un elemento violento que se contrapone de manera clara a toda la tradición libertina establecida por Crébillon y Laclos. Por último, el infante es representado como un objeto de compraventa; la idea resulta aún más perturbadora cuando conocemos la edad del niño, y que fue su propia madre la que lo vendió aun sabiendo la suerte a la que lo estaba condenando. De esta forma el personaje se convierte en un simple objeto subordinado al placer del comprador. Es claro que el libertinaje de Sade no corresponde a la misma estética que se había desarrollado a principios del siglo. Basta revisar casi cualquiera de las obras del Marqués para apreciar las diferencias entre el corpus creado por este aristócrata y la producción libertina de Crébillon y de Laclos. *La Philosophie dans le boudoir* (1795) o *Les 120 Journées de Sodome* (1785) dan muestra de un despliegue de características que establecen un código muy específico que difiere de la novela libertina en la que se circunscriben *Le Sopha* y *Les Égaréments du cœur et de l'esprit*.

Así, podemos elucidar de manera breve las tres etapas del libertinaje que construyen desde nuestro punto de vista los tres grandes ejes de los libertinajes del siglo XVIII: el libertinaje crebilloniano, el libertinaje a la manera de Laclos y, finalmente, el libertinaje de Sade. Faltaría esclarecer de manera más puntual la importancia de Crébillon dentro de este corpus.

3. Los libertinajes de Crébillon hijo

Claude-Prosper Jolyot de Crébillon sentó las bases de un tipo de narrativa que tendría como eje la seducción y que inspiraría a autores posteriores en el Siglo de las Luces. Como ya se ha dicho, la importancia de estos escritores se refleja aún hoy en día en la creación literaria contemporánea. En la entrevista realizada por Michel Delon a Jean Baptiste Del Amo con motivo de su obra *Une Éducation libertine*, este último afirma que “Ce premier roman était pour moi un moyen d’utiliser une éducation littéraire classique, relativement tardive, pour mettre en mots un imaginaire, des obsessions. J’étais nourri par les auteurs du roman libertin, Sade, Laclos, Diderot, Crébillon, Rétif de la Bretonne [...] j’avais conçu, de ces lectures, une forme de nostalgie romanesque et fantasmée” (Delon, 2015c: 68).

Si bien lo que ahora nombramos *libertinage* está constituido por una amalgama compleja de textos y autores, es poco sensato dejar de reconocer la importancia y la inferencia de Crébillon en el imaginario francés del siglo XVIII y, como atestiguan autores como Del Amo, su vigencia en la tradición literaria francesa. Las formas y el abordaje de los temas libertinos pueden presentarse de diversas maneras; vale la pena desentrañarlos tanto para la crítica como para el público lector. Retomando de nueva cuenta las palabras del autor de *Une Éducation libertine*, “Le corps (et le désir), dernier bastion de l’intime et de la liberté, est sommé de se conformer à des normes esthétiques et morales édictées soit par les conservatismes, soit par les canons d’une beauté aseptisée. C’est ici que le recours à la subversion et la contestation de l’ordre de l’établi me semblent, en réaction, nécessaires” (Delon, 2015c: 69). Nos descubrimos herederos de esta tradición que reivindica el derecho al placer. Quizá de ahí la fama de Crébillon en la actualidad, pues esta prefiguración de mecanismos de placer se revela imprescindible. No obstante, la imagen del siglo XVIII, sobre todo del francés, continúa siendo aquella dominada por el pensamiento ilustrado. Castigado por la censura de finales de su siglo y por el recato de todo el siglo que le sobrevendría, nuestro autor es acusado de inmoralidad, “d’avoir peint les mœurs d’une époque et d’un société révolues, d’avoir fait l’apologie du libertinage” (Dornier, 1995: 5). Crébillon resurge desde el siglo XX como uno de los fundadores del movimiento libertino, definido por Michel Delon como “une floraison de l’imaginaire érotique, en continuité et parfois en contradiction avec l’affirmation de la pensée des Lumières” (2015a: 4).

Florence Lotterie (1995) establece que “le libertin se met toujours en scène dans la manœuvre consentie d’un récit de séduction qui a ses codes, ses règles, ses lois, néces-

sairement suivies par des protagonistes plus ou moins conscients de leur rôle” (1995: 145).⁴ Aunque no fue particularmente prolífica, la obra de Crébillon nos ofrece por lo menos una decena de textos bajo los cuales podemos rastrear una estética y un establecimiento de los códigos del relato de seducción mencionado por Lotterie. El libertinaje, como todo sistema social y en este caso literario, conlleva una estricta configuración de lineamientos. Esto supone naturalmente la contribución de cierta tradición y una reinterpretación llevada a cabo por varios autores en diversos momentos. Laclos, Denon, Sade, e incluso Del Amo siglos después, se instauran de una u otra forma en la reinterpretación de este “arquetipo narrativo” del libertinaje mundano propuesto por Lotterie.

La producción literaria de Crébillon refleja una búsqueda formal al interior de la construcción de sus textos. Cada una de sus obras ofrece una experiencia seductora de lectura que demuestra un gran interés por explorar nuevos formatos narrativos. Vale la pena adentrarse brevemente en el conjunto de la obra de Crébillon para tratar de trazar los ejes principales del libertinaje propio de este autor y, de ser posible, establecer los diferentes momentos del libertinaje de costumbres del cual habría que sentar las bases. En su introducción a *Les Mémoires d'un désenchanté*, Carole Dornier coincide con Delon, poniendo a Crébillon en el centro de la creación literaria libertina del siglo XVIII, situándolo en una zona limítrofe que comparte con la Ilustración pero que se opone a las ideas que se gestaban en estos círculos filosóficos: “Romancier à succès avant 1750, l'auteur du *Sopha* continue après cette date, à contre-courant du mouvement philosophique et de la nouvelle esthétique romanesque inspirée de Richardson, à représenter l'univers clos du libertinage aristocratique et à exprimer une « métaphysique du sentiment » opposé à la morale des « belles âmes »” (Dornier, 1995: 5). Y digo limítrofe porque, a pesar de su aparente desprendimiento de la corriente filosófica de la época y de establecer una estética centrada en la aristocracia, no podemos negar el gran contenido ético que conlleva la reivindicación del derecho al placer, la puesta en valor de la figura de la mujer y, en ocasiones, severas críticas a la hipocresía de la aristocracia, temas y guiños que le valdrán la simpatía de personajes como Voltaire y que suscitarán intercambios de ideas con otros tantos escritores como Diderot.⁵

La creación de Crébillon y los arquetipos que se desprenden de ella se encuentran dentro de una tradición teatral heredada de su padre dramaturgo, una influencia por la época impregnada de deseos de libertad y un universo aristócrata entregado al placer y a la seducción en su más amplio sentido. Dornier propone que la formación literaria de Crébillon habría comenzado en el mundo teatral al que pertenecía su padre, tanto

⁴ Para un panorama más amplio sobre el género libertino véase “D'une loi du genre: les 'récits du séduction' ou le libertinage mondain comme archétype narratif”, de Florence Lotterie en *Du genre libertin au XVIII siècle*.

⁵ Para un acercamiento biográfico al autor véase la introducción de Carole Dornier a *Les Mémoires d'un désenchanté*, donde se rastrea el papel de Crébillon en el mundo intelectual francés del siglo XVIII, así como la elaboración y el contexto de publicación de su obra.

como asistente a las representaciones, como escritor de versos para las representaciones. Dornier imagina al joven Claude Prosper paseando por los pasillos y los palcos que habrán de marcarlo a él y al arquetipo retomado por toda una generación de escritores. Así pues, nuestro joven autor “hante d’abord les coulisses des théâtre et aurait écrit ses premiers vers pour les parades de Théâtre Italien” (Dornier, 1995: 6). El elemento teatral se ve plasmado a lo largo de la obra narrativa del autor. La polifonía y la multiplicidad de focalizaciones dan muestra de ello. Este aspecto llevaría a un estudio mucho más minucioso, pues la dimensión teatral se refleja de igual forma en los desplazamientos de los personajes en espacios que parecerían contruidos para una pieza teatral, y en los juegos de máscaras y espejismos que retoman la opacidad de un mundo del “*paraître*” que actúa en todo momento.

Justamente la obra de Crébillon se inaugura en 1730 de manera formal con un texto que se encuentra entre la forma teatral y la forma narrativa, un “*conte dialogué*”. *Le Sylphe*, obra “bisagra” que le permite al autor abrir y cerrar su obra a dos géneros, explota por un lado las virtudes del mundo del teatro y por otro la narrativa con la forma cuentística. La seducción, tema que hechiza la producción de Crébillon, se cristaliza en la forma de un silfo que se manifiesta sonoramente ante una condesa. Atraída por las palabras de esta presencia mágica, la dama sucumbe al final del relato al discurso del libertino sin rostro. La presencia invisible es retomada en otro cuento centrado en el imaginario oriental de *Las mil y una noches*, *Le Sopha*, publicado en 1742, que se instaura dentro de este “libertinaje orientalizante” creado por Crébillon. Esta vez la voz narrativa se le otorga a la presencia invisible. El alma de Amanzéi castigada por Brahma es encerrada dentro de un mueble. El libertino en este caso se limita a narrar sus experiencias visuales sin posibilidad de interferir en las acciones de los que habitan el espacio diegético. Parecería a ratos que el narrador es un asistente a una puesta en escena sin incidencia dentro de la historia. El tema de la seducción dentro de un relato situado en el Oriente musulmán será retomado en *Ah Quel Conte!* que aparece en 1754. Así como en *Le Sopha*, en este cuento “*politique et astronomique*” un sultán, una sultana y un visir constituyen parte del primer destinatario de la historia; nosotros asistimos como lectores extradieгéticos a la narración en segundo plano.

La última obra que propongo incluir en esta categoría del libertinaje orientalizante es el primer gran éxito de Crébillon. *Tanzaï et Néadarné*, también conocida como *L’Écumoire*, de 1734, retoma una vez más la fuente oriental para tejer la intriga libertina. De nueva cuenta las presencias mágicas y enmascaradas se manifiestan. Una maldición compartida por una pareja de enamorados nos recuerda el castigo de Amanzéi impuesto por Brahma, sólo que esta vez la maldición es más bien física. El príncipe Tanzaï tendrá la desgracia de ver su pene convertido en un écumoire o espumadera de cocina.⁶ Este texto causará el encarcelamiento de Crébillon en la prisión

⁶ La espumadera es un utensilio de cocina que se emplea para purificar caldos; usualmente está constituida por un mango y una pieza cóncava con orificios para dejar pasar el líquido y retener los sólidos.

de Vincennes (muchos otros autores libertinos habrán de correr con la misma suerte por la publicación de sus obras; el caso más notorio tal vez sea el del marqués de Sade). *Tanzaï et Néadarné* resulta ser quizá la obra más polémica de la producción de Crébillon pues existe una condensación de temas contrarios a la moral de la época, tanto en la forma de la intriga como en el sustrato del texto: “il accumule thèmes et situations scabreux: impuissance, lubricité féminine, justification de l’infidélité” (Dornier, 1995: 7).

El segundo entramado libertino que el autor construye a lo largo de su carrera está hecho a base de intercambios por cartas. Esta suerte de “libertinaje epistolar” será el pilar de la estructura que Laclos retoma y complejiza para darle forma a *Les Liaisons dangereuses*. Ya desde su segunda obra publicada en 1732, *Lettres de la Marquise de *** au Comte de R****, Crébillon apuesta por el género epistolar para darle voz a sus personajes y le da a la carta un estatus central en la dinámica de la seducción. La batalla amorosa por medio de la palabra, y en este caso de la palabra escrita, retoma un esquema que Laclos rearticula en la relación de Tourvel y Valmont. Desde el momento en el que la persona seducida acepta emprender un diálogo con el libertino, aunque se resista, empieza a perder su autonomía y comienza a sucumbir a los encantos de la sensualidad y del engaño: “la règle qui veut qu’une femme qui accepte de lire des lettres d’amour et d’y répondre est déjà vaincue” (Dornier, 1995: 7). Años más tarde, en 1768, ya en la última parte de su producción, Crébillon publica *Lettres de la Duchesse de *** au Duc de****. El poder femenino se hace presente y aunque es ella el objeto de la seducción, también es la figura de la dama la que manipula a su interlocutor. *Les Lettres Athéniennes* se circunscriben de igual manera dentro de este libertinaje epistolar. Obra inacabada que toma lugar en el Atenas del siglo V antes de Cristo, este texto cierra con la producción de Crébillon hacia 1771. Es interesante notar que, al final de su vida, Crébillon reivindica el género epistolar como garante del poder dialógico-amoroso sin dejar de lado la dimensión política que de estas relaciones se desprende; no por nada es justamente en la ciudad emblema de la filosofía y de la política donde toma lugar su última obra.

El tercer esquema que proponemos es un libertinaje constituido a base de diálogos. Este “libertinaje dialógico” centra la fuerza de la intriga en un intercambio oral dentro de la diégesis. Así pues, el camino de aprendizaje del joven Meilcour en *Les Égaréments du cœur et de l’esprit* se teje gracias a las conversaciones con Mme. de Lursay y con el libertino experimentado Versac. La publicación de *Les Égaréments* se dio en dos etapas, pues obedece a su carácter de *roman par tranches* y a las normas de publicación impuestas por el gobierno francés entre la primera y la segunda parte de la obra, la primera con lugar en Francia en 1736 y la segunda y la tercera dos años después desde Holanda. La intriga de este texto se ve nutrida y complejizada en la novela epistolar de Laclos, donde una vez más una mujer de gran inteligencia y belleza mueve los hilos de la seducción, un libertino experimentado entra al juego y dos jóvenes aristócratas comienzan a conocer una sociedad libertina con reglas y códigos estrictamente

establecidos.⁷ Las otras tres obras de Crébillon, *Les Heureux Orphelins*, de 1754, *La Nuit et le Moment*, dada a conocer en 1755, y *Le Hasard du coin du feu*, publicada en 1763, retoman en diferentes vertientes una experimentación formal desde la enunciación dialógica de los personajes. Las focalizaciones son multiplicadas, haciendo de la empresa de la seducción una tarea con múltiples aristas. *Les Heureux Orphelins* quizá se destaque de entre las tres como un ejercicio de reinterpretación valioso de ser mencionado. Esta obra se inspira en el texto de Eliza Haywood *The Fortunate Foundlings* y ofrece tres perspectivas de la figura del seductor libertino, siendo una de las más importantes Lord Chester. Parece ser que Crébillon ya cuestionaba una de las grandes preguntas de la crítica literaria sobre el siglo XVIII: el libertinaje parecería no ser sólo un fenómeno francés, sino una cierta pulsión seductora inherente al alma humana susceptible de gestarse en múltiples contextos espaciales. *La Nuit et le moment* y *Le Hasard du coin du feu* fijan la empresa de seducción gracias a diálogos que ocultan y desenmascaran las intenciones perversas de los libertinos, ambas en contextos espaciales privados y entre personajes pertenecientes a la aristocracia.

El talante narrativo de Crébillon se teje dentro de estos tres ejes. La separación que se propone en el presente estudio es solamente una propuesta de lectura que, lejos de querer fragmentar la producción de Crébillon, busca establecer lazos entre todas las obras y dar cuenta de la importancia de la producción libertina de Crébillon, tanto para el movimiento de la narrativa libertina del siglo XVIII, como para la historia literaria francesa. Esta serie de recursos se entremezcla en todas las obras y, si bien algunas toman lugar dentro de espacios imaginarios orientales, también apelan a una serie de figuras mágicas para construir sus intrigas; no se pueden cortar de la tradición libertina. El género epistolar, a su manera, también retoma presencias invisibles y se instaaura dentro del diálogo. Esta producción se sostiene como un modelo libertino que le valdrá a Crébillon el título de “padre del libertinaje”. La seducción por la palabra se encuentra en el centro de cada uno de estos textos. Ya sea en el Oriente heredero de *Las mil y una noches* o en el de la Atenas del siglo V a.C., las figuras libertinas entretienen juegos teatrales de máscaras que seducen tanto a la presa del libertino como al lector del siglo XVIII y al lector contemporáneo. De entre ellas, *Le Sopha* parece ser una de las más destacadas, pues en este microuniverso se teje quizá un retrato del movimiento libertino en su singularidad francesa y en su dimensión filosófica de la libertad del cuerpo y del espíritu.

El libertinaje se presenta así como un prisma de múltiples facetas que componen una producción digna de estudiarse hoy en día. Este movimiento que convive de cerca con la filosofía ilustrada se nutre de referentes que Crébillon desarrolló en los primeros años del siglo XVIII y que persisten hasta nuestros días en obras contemporáneas. Nuevas vetas de investigación surgen al preguntarnos cómo es que estos referentes son interpretados por los autores del siglo XXI.

⁷ La estrecha relación entre *Les Liaisons Dangereuses* y *Les Égaréments du cœur et de l'esprit* se ha analizado en un trabajo previo al presente estudio. Véase Gómez Velázquez (2014).

Bibliografía

- ADAM, Antoine. (1986). *Les Libertins au XVIIe Siècle*. París: Buchet; Chastel.
- AGUIRRE ORTA, Luis Alfonso (2006). *Un acercamiento a la literatura libertina francesa sobre la vida conventual de los siglos XVI, XVII y XVIII*. (Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México). Recuperada de <https://repositorio.unam.mx/>.
- CAZENOBÉ, Colette. (1991). *Le Système du Libertinage de Crébillon à Laclos*. Oxford: The Voltaire Foundation.
- CAZENOBÉ, Colette. (1997) *Crébillon Fils ou La Politique dans le Boudoir*. París: Honoré Champion Éditeur.
- CITTON, Yves. (2014). “Les Lumières de l’archéologie des media”. *Dix-Huitième siècle* (46), 31-52.
- CHODERLOS DE LACLOS, Pierre. (1998 [1782]). *Les Liaisons Dangereuses*. París: Pocket.
- CRÉBILLON, Claude-Prosper. (1755). *Ah Quel Conte!*. Bruselas: Chez les frères Vasse.
- CRÉBILLON, Claude-Prosper. (1984). *Le Sopha* (Jean Sgard, ed.). París: Desjonquères.
- CRÉBILLON, Claude-Prosper. (1985). *Les Égarements du Cœur et de l’Esprit* (Jean Dagen, ed.). París: Flammarion.
- CRÉBILLON, Claude-Prosper. (1995). *Le Sopha* (Françoise Juranville, ed.). París: Flammarion.
- CRÉBILLON, Claude-Prosper. (1996a). *Le Sopha* (Étiemble, ed.). París: Gallimard.
- CRÉBILLON, Claude-Prosper. (1996b). *Les Égarements du Cœur et de l’Esprit* (Étiemble, ed.). París: Gallimard.
- CRÉBILLON, Claude-Prosper. (2010) *Le Sopha* (Catriona Steh, ed.). París: Éditions Garnier.
- CRYLE, Peter. (2003). *La Crise du Plaisir 1740-1830*. Aix-en-Provence: Presses Universitaires du Septentrion.
- DARCOS, Xavier; y TARTAYRE, Bernard. (1987). *Le XVIIIè Siècle en Littérature*. París: Hachette.
- DELON, Michel. (2000). *Le Savoir-vivre Libertin*. París: Hachette.
- DELON, Michel. (2011). *Le Principe de Délicatesse: Libertinage et Mélancolie au XVIIIe Siècle*. París: Albin Michel.
- DELON, Michel. (2015a). “Introduction”. *Revue de la Bibliothèque Nationale de France* (50), 3-5.
- DELON, Michel. (2015b). “ ‘J’abandonne mon esprit à tout son libertinage’ De Diderot à Sade ou de la morale à l’esthétique”. *Revue de la Bibliothèque Nationale de France* (50), 39-47.

- DELON, Michel. (2015c). “Libertinage d’hier et d’aujourd’hui. Entretien avec Jean Baptiste Del Amo”. *Revue de la Bibliothèque Nationale de France* (50), 67-71.
- DEMORIS, René, (2004). “Collection et oralité: De la réflexion sur la peinture au roman libertin”. En Jean-François Perrin y Philip Stewart (comp.), *Du Genre Libertain au XVIII^e siècle*. Paris: Éditions Desjonquères. 113-122.
- DORNIER, Carole (ed.). (1995). *Les Mémoires d’un Désenchanté: Crébillon Fils, Les Égarements du cœur et de l’esprit*. Orléans: Paradigme.
- ETIEMBLE. (1965). *Romanciers du XVIII^e siècle*. Bruges: Gallimard.
- FRANZINI, Elio. (2000). *La estética del siglo XVIII* (Campillo Francisco, Trad.). Madrid: Visor.
- GENAND, Stéphanie. (2015). “Le Libertinage existe-t-il au féminin?”. *Revue de la Bibliothèque Nationale de France* (50), 15-19.
- GÉRAUD, Violaine. (2005). “La Scénographie conversationnelle des contes de Crébillon” *Féeries* (2), p.161-173.
- GOLDZINK, Jean. (2005). *À la Recherche du Libertinage*. Paris: L’Harmattan.
- GÓMEZ VELÁZQUEZ, José Luis. (2014). *Las caricias del libertinaje. Un acercamiento a la novela libertina*. (Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México). Recuperada de <https://repositorio.unam.mx/>.
- HÉNAFF, Marcel. (1978). *Sade: L’Invention du Corps Libertain*. Paris: PUF; Croisées.
- HUERTA, Jorge. (2004). “Relaciones peligrosas o muerte por amor de un libertaino”. *Litoral* (34), 127-142.
- LAFFONT, Robert. (1993). *Romans Libertins du XVIII^e siècle*. Paris: Bouquins.
- LAFFONT, Robert. (2001). *Dictionnaire des Œuvres Érotiques*. Paris: Bouquins.
- LAFON, Henri. (1995). “Les décors et les choses dans les romans de Crébillon”. En Carole Dornier (comp.), *Les Mémoires d’un Désenchanté: Crébillon Fils, Les Égarements du cœur et de l’esprit* Orléans: Paradigme. 133-145.
- LASOWSKI, Patrick Wald. (1980). *Libertines*. Mayenne: Gallimard.
- LOTTERIE, Florence. (1995). “D’une loi du genre: les ‘récits de séduction’ ou le libertainage mondain comme archétype narratif”. En Carole Dornier (ed.), *Les Mémoires d’un Désenchanté: Crébillon Fils, Les Égarements du cœur et de l’esprit*. Orléans: Paradigme.
- MARGOLIN, Jean-Claude. (1974). *Libertins, Libertainisme et “Libertainage” au XVII^e siècle*. Paris: Librairie Philosophique.
- MARTIN, Christophe. (2004). *Espace du féminin dans le roman français du XVIII^e-me siècle*. Oxford. Voltaire Foundation.
- NAGY, Peter. (1975). *Libertainage et Révolution*. Paris: Gallimard.
- PERRIN, Jean-François; y STEWART, Philip. (2004). *Du Genre Libertain au XVIII^e siècle*. Paris: Éditions Desjonquères.
- PIMENTEL, Luz Aurora. (2010). *El espacio en la ficción*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.

- PIMENTEL, Luz Aurora. (2014). *El relato en perspectiva*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- REICHLER, Claude. (1987). *L'Âge Libertin*. París: Editions de Minuit.
- RONCARD, Pierre. (1857). *Œuvres complètes*. París: P. Jannet.
- SADE, Donatien Alphonse François. (1997 [1785]). *Les 120 Journées de Sodome*. París: Flammarion.
- SEBBAH, Alain. (2005). "Le mobilier libertin". *Lumières, Esthétique et poétique de l'objet au XVIIIe siècle* (5), 109-119.
- SETH, Catriona. (2004). "Meubles-corps et corps-meubles". En Jean-François Perrin y Philip Stewart (comps.). *Du Genre Libertin au XVIIIe siècle* París: Éditions Desjonquère. 161-174.
- SGARD, Jean. (2004). "*Le Sopha* comme classique du libertinage". En Jean-François Perrin y Philip Stewart (comps.) *Du Genre Libertin au XVIIIe siècle*. París: Éditions Desjonquères. 175-184.
- TORTAJADA, María. (2015). "Rohmer libertin". *Revue de la Bibliothèque Nationale de France* (50). 59-67.
- VÁZQUEZ, Lydia. (2015). "Le libertinage est-il traduisible aujourd'hui?" Le cas de Sade en espagnol". *Revue de la Bibliothèque Nationale de France* (50), 47-59.
- VERSINI, Laurent. (1998). "*Le Roman le plus intelligent*" : *Les Liaisons Dangereuses de Laclos*. París: Honoré Champion Éditeur.
- WIEGADANT, Claude-Paule. (1995). *Le Mobilier Français, Régence Louis XV*. París: Éditions Massins.

Reflexiones en torno a la muerte en *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust

Reflections on Death in Marcel Proust's *À la recherche du temps perdu*

EMOÉ DE LA PARRA VARGAS

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen

En este artículo se exploran los vínculos que existen en *À la recherche du temps perdu* entre la experiencia y el misterio de la muerte y algunos de los mecanismos fundamentales de la obra, a saber, el desmantelamiento del hábito, la sensualidad concreta —como el de un sabor reconocido— y la memoria involuntaria, entre otros. Para ello se propone una clasificación de la muerte según su dimensión individual o colectiva y en función de la relación que mantiene con la creatividad artística y la temporalidad de la obra de arte. Para el análisis de la rebeldía ante la muerte del propio autor, del narrador y de los distintos personajes —y las complejas relaciones que existen en este terreno entre ellos— se echa mano de la figura representada por Sherezade y de la del héroe romántico, y se considera con especial atención el enigma de la muerte para el personaje *Bergotte*. También se pondera la fecundidad de comparar el tratamiento de la muerte por parte de Proust y el que realizan algunos filósofos como Epicuro, Platón, Barthes, Heidegger, Bergson y Wittgenstein.

Palabras clave: Proust, muerte, enigma, romanticismo y filosofía

Abstract

This article explores the links that exist between the experience and the mystery of death in *À la recherche du temps perdu* and some of its fundamental mechanisms, such as the dismantling of habit, concrete sensuality (as that of recognizing a familiar flavor) and involuntary memory, among others. Thus, I am proposing the classification of death according to its individual or collective dimension and concerning artistic creativity and the temporality of the work of art. To analyze the rebellion before the death of the author himself, the narrator and the different characters, as well as the complex relationships among them, I take the figure of Scherezade and that of the romantic hero, giving special attention to the enigma

of death for the character of Bergotte. I will also resort to the fertility of comparing the treatment of death both by Proust and several philosophers, such as Epicurus, Plato, Barthes, Heidegger, Bergson, and Wittgenstein.

Keywords: Proust, death, enigma, romanticism and philosophy.

En la miríada de búsquedas soterradas y explícitas que es *À la recherche du temps perdu*, la del sentido de la muerte aflora llanamente, como cuando se proclama: “Le corps enferme l’esprit dans une forteresse; bientôt la forteresse est assiégée de toutes parts et il faut à la fin que l’esprit se rende” (Proust, 1954c: 309). En otros momentos, la muerte se presenta ataviada de misterio. Así, por ejemplo, cuando el narrador relata la visita de Bergotte a un museo en el que se exhibe un cuadro de Johannes Vermeer para luego declararlo muerto, añade con una sencillez escandalosa: “Mort à jamais? Qui peut le dire?” (Proust, 1954b: 223). El lector puede preguntarse con toda legitimidad, ¿qué es esto? ¿De qué me está hablando el autor? Y quizá podría pensar que se trata del espiritismo al que alude a continuación: “Certes, les expériences spirites pas plus que les dogmes religieux n’apportent de preuve que l’âme subsiste” (223). Pero si es más avezado que el común de los lectores, se dará cuenta de que, con un guiño, está siendo invitado a emular la mirada arrobada del moribundo fijada en el “petit pan de mur jaune” (222) para cuestionarse sobre el sentido de la muerte con el mismo arrebató de un niño ante “un papillon jaune qu’il veut saisir” (222).

Creo que la única forma que tengo de abordar un tema de tal envergadura como la muerte en Proust es intentar rastrear el origen de mi inquietud: la sospecha de que la genialidad se acompaña de cierta capacidad especial para atisbar lo absoluto. Como salta a la vista, estoy aludiendo a una especie de élan romántico. Efectivamente, comparto la zozobra añeja, esa convicción trasnochada que despierta el entusiasmo ante la genialidad en obra, y por ello me pregunto, sin mayor escrúpulo: ¿puede alguien especialmente dotado, un creador que sigue dando lugar a tratados y relecturas y que nos aporta conocimientos y experiencias inéditas, alguien que signa los tiempos “modernos” en que aún habitamos, echar una luz especial sobre esta imposible experiencia de la muerte? Imposible porque, como sentencia Epicuro, “El peor de los males, la muerte, no significa nada para nosotros, porque mientras vivimos no existe, y cuando está presente nosotros no existimos. Así pues, la muerte no es real ni para los vivos ni para los muertos, ya que está lejos de los primeros y, cuando se acerca a los segundos, éstos han desaparecido ya” (2018). La muerte, esa experiencia imposible, está en el centro de las preocupaciones de Proust y es pertinente cuestionar cómo se relaciona con las enseñanzas del fundador del epicureísmo.

Para el pensador de Samos hay dos actitudes fundamentales y contrarias hacia la muerte: la del hombre común que, atravesado por un infructuoso afán de inmortalidad, la repudia con horror y sólo la invoca en situaciones de penuria; y aquella del sabio, cuya práctica de la *ataraxia* le permite afrontarla con indiferencia. ¿Cómo se sitúa Proust frente a esta disyuntiva? Estoy convencida de que mucho de su genialidad

estriba, precisamente, en que logra plasmar en sus escritos algo cercano a esa revelación de Epicuro de que la muerte es una experiencia imposible pero que, ajeno a la indiferencia sapiente de la *ataraxia*, justo porque se zambulle en la intensidad de las pasiones y los deseos humanos, logra acercar aquellas actitudes ante la muerte que para Epicuro son irreconciliables.

Así pues, ¿qué hacen Marcel Proust, Marcel narrador y Marcel personaje ante el predicamento de la muerte?; ¿lo toman tal como lo hace cualquier mortal? O tal vez, aventuro, sometida a los mecanismos proustianos, en especial al trabajo de *la memoria involuntaria*, ¿la muerte sufre una metamorfosis? Si es el caso, ¿en qué se transforma?; ¿apunta hacia algún tipo de trascendencia? Y si el tratamiento que Proust hace de la muerte repercute en algo particular, ¿ocurre algo similar al pasar por el crisol de otros grandes creadores?

Marcel Proust agoniza por la acuciante necesidad de comunicar su propio mundo. Y ello le sucede en tres planos entrelazados: experimenta la necesidad como una verdadera agonía, la agonía efectiva del ser mortal se agudiza por el sentido de urgencia y, a su vez, dicho apremio se exagera con la conciencia de la propia mortalidad. Sabemos, en efecto, que tanto para el autor como para el narrador y para el personaje mismo, la proximidad de la muerte provoca la redacción atormentada de la escritura hasta el punto paradójico de amenazar su viabilidad. Y a esta paradoja se yuxtapone otra: el tema de su obra aborda de manera primordial el trabajo del tiempo, los efectos devastadores de su devenir y su derrame en la muerte. Por lo tanto, no sólo el sentido de la muerte sino también la cuestión del deterioro y de la pérdida surgen como corolarios dolorosamente urgidos de explicación. ¿Qué hay contra el deterioro y cómo se recobra lo perdido, sobre todo si somos tan mortales, tan mortales que, parafraseando a Heidegger, somos los únicos seres capaces de experimentar la muerte como muerte?¹

La primera y obvia constatación es que el personaje homónimo del autor vive en el tiempo de la ficción mientras su autor no ha muerto, pero como todo personaje de ficción, está destinado a sobrevivirlo. El autor, por su parte, impelido a ganarle tiempo a la muerte, da vida a una obra en virtud de la cual trasciende su propia muerte y sobrevive a su personaje —canibalismo que se muerde la cola en los retruécanos de la creación humana—.

En tanto que la obra proustiana es esa frenética y desesperada búsqueda de tiempo, el tiempo es trabajado bajo múltiples perspectivas que posiblemente nos permitirán ahondar, con tanto dolor como deleite, en el significado de la muerte. Pensemos esta relación por medio de los siguientes rubros: la muerte y el tiempo del hombre, la muerte y el tiempo de la vida, la muerte y el tiempo de la obra, la muerte en tiempos de titanes (el romanticismo) y la muerte fuera del tiempo (un dominio distinto de inmortalidad).

¹ “Die Sterblichen sind jene, die den Tod als Tod erfahren können. Das Tier vermag dies nicht”. Véase también Heidegger (2018). (Mi traducción).

1. *La muerte y el tiempo del hombre*

En este apartado aludimos al significado de la muerte para cada hombre, para todo hombre de manera individual. Desde el punto de vista de los tres Marcelos, sabemos que Marcel vive angustiado ante la idea de que su frágil salud le impida dar una expresión literaria a ese sentimiento de urgencia que lo devora. Y ya mencioné el juego especular que así se plasma: el personaje vive porque el autor no ha muerto aún; el autor abreva su propia inmortalidad en la conciencia de mortalidad de aquél. De este modo, malabarismo de tiempos, el autor se coloca fuera del tiempo, al tiempo que coloca su obra en el tiempo, y el protagonista queda suspendido, al menos por un tiempo, en un estadio fuera del tiempo.

Ahora bien, desde el punto de vista del hombre común, el tema de la muerte evoluciona siguiendo un patrón similar al del enamoramiento y, como éste, termina imponiéndose a manera de un telón de fondo —es decir, como algo tan central a la propia conciencia como la idea del yo—. Al enterarse de que ha muerto el hijo de Mme. de Sazerat, el narrador comenta:

Cette idée de la mort s'installe définitivement en moi comme fait un amour. Non que j'aimasse la mort, je la détestais. Mais, après y avoir songé sans doute de temps en temps comme à une femme qu'on n'aime pas encore, maintenant sa pensée adhère à la plus profonde couche de mon cerveau si complètement que je ne pouvais m'occuper d'une chose sans que cette chose traversât d'abord l'idée de la mort, et même si je ne m'occupais de rien et restais dans un repos complet l'idée de la mort me tenait une compagne aussi incessante que l'idée du moi. (Proust, 1954c: 435)

La constatación del carácter ineludible de la muerte abre dos posibilidades igualmente desarrolladas en la obra: la aceptación, no indiferente pero tampoco dolida, de este hecho insoslayable. Así, en muchos pasajes encontramos ciertos acentos epicureístas en que la muerte es tomada primordialmente como algo simplemente ajeno cuyo signo y valor no están necesariamente definidos en clave negativa. A esto apuntan los comentarios sobre la certeza de que con nosotros muere todo, desarrollados en múltiples pasajes de la obra. Proust toca también una fibra casi metafísica que de algún modo refuerza aquella indiferencia: la multiplicación del sujeto en muchos “yos” de diferente índole. Así, leemos: “L'être que je serai après la mort n'a pas plus de raisons de se souvenir de l'homme que je suis depuis ma naissance que ce dernier ne se souvient de ce que j'ai été avant elle” (Proust, 1954d: 436).

Por el contrario, en otros pasajes, se impone un tono erizado y, personajes, narrador y autor al parejo, se arredran ante la muerte. Como otros grandes autores, Proust aborda la dimensión psicológica de la muerte. En *La muerte de Iván Illich*, Tolstoi nos regala un retrato de realismo escalofriante que nos obliga a mirar de frente la condición exacta de nuestra mortalidad. Quizá por primera vez en la literatura el lector acompaña horrorizado al personaje, paso a paso, por los diversos estadios de su deterioro

físico hasta abismarse con él en la conciencia de su finitud, perennemente atravesada por ese afán de trascendencia, tan insoslayable como inútil. Proust también desarrolla esta perspectiva psicológica y empática, pero parece llevarla aún más lejos. En un primer acercamiento, la muerte se presenta como algo que le sobreviene al hombre al mismo tiempo que le es radicalmente ajeno: un acontecer, si cabe hablar de la muerte como acontecimiento, que procede de una dimensión distinta y amenazante. Pero en su caso, esta descripción realista queda subordinada a lo que Barthes llama “la radicalidad de lo concreto” (Barthes, 2005: 161-162), a esos momentos de verdad que en la obra proustiana nos impiden cualquier tipo de sentimentalismo tranquilizante: el continuo mesar los cabellos que Françoise aplica a la abuela en su agonía, por ejemplo, se queda adherido a la memoria del lector mediante vasos comunicantes que difícilmente nos podrían consolar de una pérdida personal; quedan las pérdidas a secas. Pero al mismo tiempo, el gesto crispado de la sirvienta nos obliga a un distanciamiento de la escena, nos penetra con otro tipo de afección, con un espanto de otra índole. En otras palabras, con Proust, exorcizada la piedad con esta radicalidad de lo concreto, no queda más que la orfandad a secas. La reflexión sobre la muerte en el tiempo del hombre remite a esta peculiar dimensión de concreción de la que habla Barthes, cuya elucidación, creo, nos conduce hacia uno de los temas fundamentales de la estética proustiana: el mecanismo devastador del hábito y las maravillas que contiene su desvelamiento.

2. La muerte y el tiempo de la vida

El tema de la muerte también es tratado por Proust en su dimensión social y antropológica. La acción corrosiva del devenir vital nos recuerda que a fuerza de vivir debemos convivir con la muerte hasta que, como máscaras, nos volvemos parodias de nosotros mismos. Así, el Bloch envejecido que se presenta ante el narrador lo obliga a testimoniar, espeluznado, los estragos del tiempo de la vida:

Et je compris qu’il s’agissait de mon camarade. Il entra d’ailleurs au bout d’un instant. Et en effet sur la figure de Bloch je vis se superposer cette mine débile et opinante, ces frêles hochements de tête qui trouvent si vite leur cran d’arrêt, et où j’aurais reconnu la docte fatigue des vieillards aimables, si d’autre part je n’avais reconnu devant moi mon ami et si mes souvenirs ne l’animaient pas de cet entrain juvénile et ininterrompu dont il semblait actuellement dépossédé. Pour moi qui l’avais connu au seuil de la vie et n’avais jamais cessé de le voir, il était mon camarade, un adolescent dont je mesurais la jeunesse par celle que m’ayant cru vivre depuis ce moment-là, je me donnais inconsciemment à moi-même. J’entendis dire qu’il paraissait bien son âge, je fus étonné de remarquer sur son visage quelques-uns de ces signes qui sont plutôt la caractéristique des hommes qui sont vieux. Je compris que c’est parce qu’il l’était en effet et que c’est avec des adolescents qui durent un assez grand nombre d’années que la vie fait des vieillards. (Proust, 1954c: 297-298)

En otros pasajes el autor invoca a las generaciones que nos preceden como fuentes que nos contaminan de muerte.

Quand nous avons dépassé un certain âge, l'âme de l'enfant que nous fûmes et l'âme des morts dont nous sommes sortis viennent nous jeter à poignée leurs richesses et leurs mauvais sorts, demandant à coopérer aux nouveaux sentiments que nous éprouvons et dans lesquels, effaçant leur ancienne effigie, nous les refondons en une création originale. (Proust, 1954b: 91-92)

Sin embargo, somos parodia únicamente a condición de que alguien más atestigüe la ironía. En efecto, es sólo ante la mirada del otro que el paso del tiempo se manifiesta física y anímicamente como dotando a la muerte de un cuerpo. En este juego de espejos e imágenes aflora el afán fatuo de inmortalidad en todas sus modalidades filosóficas y morales. Proust parece hacerse eco de esa posición desencantada de escépticos como Montaigne y en *Le temps retrouvé* retrata a una sociedad que agoniza al unísono de cada hombre particular, víctima de sus propias ineptitudes y avatares. La decrepitud y la descomposición proyectada sobre este mundo sombrío parecen no dejar más lección que el desaliento ante nuestra condición mortal. Así pues, el individuo no sabe cómo plantarse ante el predicamento de la muerte pero tampoco queda mejor armado para ello cuando se constituye en colectivo, pues nadie parece creer en una vida futura: “[...] ces indiscretions qui ne se produisent qu’après que la vie terrestre d’une personne est finie, ne prouvent-elles pas que personne ne croit, au fond, à une vie future?” (Proust, 1992: 197).

En esta fenomenología del abatimiento no quedan más que hombres inánimes que se miran unos a otros, azorados ante el desmoronamiento de carnes e ideales. Sin embargo, en el margen de esta descripción que avanza una crítica social en la que nunca desemboca cabalmente, se perfila un efecto perturbador: en las entrañas de esa memoria colectiva, con sus muchas capas de tiempo transmutadas en piedra, se oculta un soterrado prodigio a la espera del frágil tintineo de una campana o de un sabor reconocido —un prodigio que posiblemente contenga el embrión de una esperanza—. Proust invoca la recuperación de la sensualidad hedonista para un uso estético y ético distinto.

Como corolario de todo esto podría aventurarse la optimista idea de que, justo por su dimensión comunitaria, pero a condición de que nos aventuremos en el mecanismo sensualista al que nos invita Proust, el hombre y la sociedad tengan la capacidad de crear otra dimensión del tiempo que nos permita decir que este afán desmesurado de inmortalidad no es sólo un desatino benévolamente sembrado por un genio maligno, o maliciosamente consentido por un dios bondadoso, sino algo de otro signo que aún está en pos de su nombre.

3. La muerte y el tiempo de la obra

Ya se dijo que ante la inminencia de su muerte, Proust se da a la tarea febril de redactar un escrito en aras del cual parece ofrendar lo que le queda de vida, todavía muy al estilo romántico. Ahora bien, este acicate tortuoso que se manifiesta durante y debido al tiempo que la obra requiere para su ejecución, ¿es el deseo llano de perdurabilidad de la obra? ¿Puede distinguirse del anhelo de inmortalidad que todo creador intenta contrabandear en su obra? ¿Se pliega únicamente, como tantas otras, al ímpetu de comunicar un mundo propio? O quizás dicho anhelo está al servicio de un fenómeno distinto y ese afán de inmortalidad prefigura el apetito vital de un mundo inédito, un mundo cuyo advenimiento, sin la consecución de esta obra letal, habría muerto con el propio Proust.

¿Cómo hablar de la muerte en relación con el tiempo de la obra de Proust? Para ello es obligado mencionar a un personaje por la nada desdeñable virtud de que encarna la imposible resurrección de la carne: Madame de Villeparisis. En efecto, en *La prisionera*, Marcel deja constancia de la muerte de la señora en cuestión: “Embarrassé, je fis dériver la conversation en m’emparant du nom de Mme de Villeparisis, et en disant la tristesse que m’avait causée sa mort” (Proust, 1954b: 352). Sin embargo, un tomo después, en Venecia, confiesa:

Je n’eus pas de peine, malgré l’air de tristesse et de fatigue que donne l’appaesantissement des années et malgré une sorte d’eczéma, de lèpre rouge qui couvrait sa [2079] figure, à reconnaître sous son bonnet, dans sa cotte noire faite chez W***, mais, pour les profanes, pareille à celle d’une vieille concierge, la marquise de Villeparisis. (Proust, 1992: 210-211)

La incongruencia de la existencia de esta mujer, su carácter “lapsístico”,² posiblemente obedece a un franco error del autor Marcel Proust pero, en cualquier caso, representa una innegable fractura de la obra, por lo menos a nivel anecdótico. En este desajuste, ya sea desatino, malabarismo o genialidad, cierta crítica ha querido ver la divisa del demiurgo, de ese poder emblemático del artista cuyas obras, por su alcance y pervivencia, dotan al autor de un poder casi divino que le permite burlar la mortalidad humana y realizar un acto de resurrección. Es conocido y siempre gozoso el tema concomitante, también de cuño romántico, de que al aventurarse en la creación el hombre incurre en la osadía de equipararse con los dioses y retarlos, muy al estilo de Ícaro. Pero allende a este lugar común, dicha resurrección puede verse como una confirmación de la tesis central de *À la recherche du temps perdu*, a saber, la capacidad del arte para trascender el tiempo y la muerte.

² Esta característica podría compararse, por lo menos lúdicamente, con cierto aspecto de la filosofía berkleiana en la que los objetos físicos parecen poseer la curiosa cualidad de aparecer y desaparecer en función de los lapsos en que son percibidos por alguien. Pero en el caso de Berkeley la situación se resuelve con la invocación de un dios omnisciente.

En esta perspectiva se impone también el tema de Sherezade, la narradora emblemática de todos los tiempos, aquella que se bate a duelo armada únicamente de fábulas y que es invocada por el personaje narrador para compararla con el personaje Marcel. Sin embargo, la mujer inmortal parece quedarle demasiado grande a este hombre que apenas le pisa la cola a su vocación cuando ya no tiene fuerza para insuflarle vida. Además, entre ambos fabuladores se interpone el diferente signo de su obsesión: Sherezade contaba cuentos para vivir; Marcel espera vivir para poder contar alguno. Y quizá aquí encontramos la clave para señalar algo peculiar de nuestro autor, pues bajo el contraste entre contar para vivir y vivir para contar, se perfila la discrepancia entre el anhelo de inmortalidad y un deseo distinto que, por apremiante, se torna necesidad: la de comunicar una epifanía, el mandato de dar voz y forma a un absoluto vislumbrado.

4. Bergotte y la inmortalidad fallida

Bergotte, retrato de un escritor que, al igual que Proust, lucha obsesivamente por desentrañar las leyes del arte antes de que la muerte lo alcance, se arroja a empresas imprudentes. Su osadía corresponde a la necesidad torturada que lo posee y funge como símbolo de esa irrenunciable ambición de inmortalidad, concomitante a la propia condición humana, cuando está atravesada por el anhelo artístico. Al parecer, tanto para Bergotte como para Marcel (y cabe preguntarse para cuál de los tres), la obra de arte se presenta como la única vía para acceder a, o al menos para rozar, la eternidad. Aquí, tiempo y obra de arte permutan sus valores y nos preguntamos si la perdurabilidad de la obra artística puede contener y proyectar el tiempo o, quizá, hasta engendrarlo. Recordemos que, a diferencia de Marcel, Bergotte es herido de muerte por la convicción de su fracaso: el ímpetu de su obra se queda corto y aquello que sabe que sería la única manera de paliar la experiencia de morir se convierte en fuente suplementaria de tortura. ¿Qué fue lo que falló? Quizá todo el desarrollo de *À la recherche du temps perdu* podría ponderarse en relación a esta cuestión y, sin lugar a dudas, una de las vías más prometedoras para ello remite al esclarecimiento del efecto de la memoria involuntaria. Y sí, justamente porque avanza en sentido inverso al tiempo, dicho mecanismo no se erige sólo como muro de contención ante el inexorable fluir del tiempo sino que, en momentos, es capaz de revertir su cauce y restituir fragmentos del pasado.

La comparación con Bergotte y su fracaso se antoja prometedora para intentar un análisis comparativo entre Proust y algunas filosofías. Bien sabemos que, desde su aparición, incluso cuando aún estaba entreverada en mito, la filosofía ha acogido entre sus tareas primordiales la de preguntarse por el tiempo, la eternidad, la inmortalidad e incluso la supuesta extemporaneidad del arte. Como resultado tenemos un sinfín de planteamientos de diferente cuño que van desde simples insinuaciones hasta intrincados sistemas que pretenden explicar, exorcizar y hasta desestimar los efectos inquietantes

de la frustrada aspiración humana de inmortalidad. Al amparo de este parentesco se puede avanzar la analogía entre el tema de la atemporalidad de la obra, en tanto que ésta representa una fuga del devenir de los mundos humanos, con el universo de las ideas platónicas. En este contexto podría afirmarse que en muchos momentos de *À la recherche du temps perdu* estamos hablando de las sustancias primigenias, de aquellas ideas o formas platónicas de las que toda experiencia humana, en tanto epifenómeno de las primeras, participa defectuosamente. Se podría ir más lejos y pensar que la comparación puede extenderse hasta englobar la transmutación de las almas y el funcionamiento de la reminiscencia en Platón, de suerte que mediante los mecanismos que propone Proust alcancemos ese baño casi promiscuo de trascendencia entre almas e ideas. Sin desdeñar la fecundidad de esta analogía, debe señalarse que el sistema platónico es demasiado racional para poder convivir airosamente con la estética proustiana, tan abierta a la peculiaridad concreta y rica de la vida, tan preñada de las sensaciones humanas que Platón vapuleó. Hace falta más vista, más oído, más gusto, más olfato y mucho más tacto para acompañar a Marcel en su periplo de resurrección del yo a través de magdalenas y baldosas.

Quizá Bergson, como otros filósofos que la crítica ha acercado atinadamente a la empresa proustiana, precisamente porque está, por así decirlo, demasiado “infectado” de estética, podría ser una vía más prometedora de análisis. Sin embargo, de nueva cuenta, es menester andarse con cuidado en este terreno tan escurridizo de las analogías porque el uso filosófico de la inteligencia, con aquel rigor en la argumentación que abjura de lo instintivo, difícilmente puede lidiar con cuestiones de vida y muerte, ésas que, según el propio Proust, son temas fundamentales de su obra. Dicho de otro modo, no se puede comparar “la opulencia de lo presente —lo visto, lo oído— [...] con la pobreza de las palabras, carcomidas de ausencia aunque capaces de categorizar, conceptualizar y definir” (Matamoro, 2003).

Posiblemente sea más fecundo intentar el movimiento contrario y decir que el mismo Proust se erige en filósofo cuando muestra y demuestra que, para abordar el tema del tiempo, es indispensable que la inteligencia permanezca ligada a la sensibilidad estética; cuando nos indica la manera precisa y multiforme en que el tiempo debe pasar por la criba de algunos de los mecanismos que él inaugura: la memoria involuntaria, el sensualismo prosaicamente humano y la restitución de aquel asombro inédito, casi infantil, que nos hurta la familiaridad del hábito. Sólo así puede acontecer el milagro que los filósofos consideraron imposible: añadir un tiempo indefinido a la vida.

5. La muerte y el tiempo de titanes

¿Y qué hay con el romanticismo? Obligadamente el tema de la muerte no puede ser tratado, ni siquiera amparados bajo la autoridad “moderna” de la obra proustiana, sin remitirse a la estética, la filosofía y, en fin, a todo el movimiento histórico y de pensamiento que con tanta ligereza se engloba bajo este rubro. Presento un par

de señalamientos para enriquecer, sin zanjar, la cuestión de mi sospecha de que Proust mantiene vasos comunicantes con el romanticismo, más ricos de lo que podría suponerse.

Sea por tradición o por capricho, casi siempre que se toca el tema del deterioro y la muerte del hombre, casi en cada ocasión en que se habla de la dimensión social de la vejez humana y la desaparición de la especie, se antoja que estamos invocando la figura de un héroe romántico cuya muerte trágica, por definición, entraña una especie de victoria. Podemos al menos conceder que cuando hablamos de la desaparición del hombre y de la soledad de la muerte siempre estamos aludiendo a un héroe, por lo menos en el sentido trivial de que todos somos héroes de nuestra propia vida.

En este tenor, el romanticismo no aporta nada especial; su peculiaridad se cifra en que nunca se resigna y representa sin desmayo, por más fallida que sea la empresa, la victoria del espíritu humano sobre la calamidad de la muerte: su transfiguración. Justo porque el título hace alusión a dicha transfiguración y porque el tenor le hace plena justicia, tomo como ejemplo paradigmático de lo romántico el poema sinfónico de Strauss, *Muerte y transfiguración*.³ En este poema Strauss se da a la tarea de acompañar a un moribundo en ese trance de remembranza que va desde su infancia, pasando por los avatares y afanes mundanos por los que atraviesa, hasta recibir la ansiada explicación del sentido de su vida, la fusión con el infinito de los cielos, una especie de expiación cuasi religiosa. El poderío de la música convierte la inexorable debilidad de su pulso, y la oscuridad en que se desvanece, en una victoria que lo libera del mundo y lo transfigura. El héroe romántico en todo su esplendor es, precisamente, el hombre transfigurado que vence a la muerte.

6. La muerte fuera del tiempo

Pero precisamente porque en esta transfiguración se esconde una victoria colectiva a la sombra de una divinidad redentora es que hemos de renunciar a seguir leyendo a Proust en clave romántica. Ciertamente, creo que algo de dicha transfiguración puede reconocerse con legitimidad en la empresa proustiana, pero en À la recherche du temps perdu las muertes se suceden en soledad y culminan en ese silencio sepulcral del hombre moderno, tan acompañado por sus dioses muertos. Los personajes de Proust se resisten angustiados y solos frente a la idea y a la experiencia de la muerte y son, cabalmente, hombres modernos. Como tales, no se orientan religiosa o románticamente frente al enigma de la muerte o, incluso, de la vida misma que la precede, porque como señala Wittgenstein, no tiene solución porque ni siquiera se ubica en el espacio y en el tiempo humanos. En estos tiempos, ya lo dijo Wittgenstein:

³ El título de *Tod und Verklärung* le fue dado a la obra de Strauss por Alexander Ritter, amigo cercano del propio compositor.

[...] la inmortalidad temporal del alma del ser humano, es decir, su eterno continuar en el vivir después de la muerte, no está de ninguna manera garantizada, sino que, sobre todo, asumir esa premisa no lleva en modo alguno a eso que siempre se ha querido alcanzar con ella. ¿Es que acaso se resuelve algún enigma si vivo eternamente? Esa vida es entonces tan enigmática como la presente. La solución al enigma de la vida está fuera del espacio y el tiempo. (Wittgenstein, 2018: 6.4312)

Con todo, ampliando la insinuación de Heidegger sobre nuestra mortalidad, ahí donde hubo gloria para el héroe trágico, en los tiempos modernos un rescoldo “lanza el fulgor ilumina la relación esencial entre muerte y habla, si bien esto está todavía sin pensarse”⁴ (Heidegger, 2018).

Así pues, aunque podemos asentir ante la imposibilidad de pensar cabalmente el tema de la muerte, ese acertijo que no deja de pensarse, con Proust nos adentramos en un dominio distinto de inmortalidad que si bien no disipa el enigma tal vez nos dota de cierta habilidad para rondarlo. Se impone la precisión, no obstante, de que en relación a Proust no podemos referirnos a algo así como “un dominio distinto de inmortalidad” sin vincular dicho dominio con una experiencia concreta y sensual. El narrador nos invita a considerar este vínculo hablando de una pequeña frase musical:

Même quand il ne pensait pas à la petite phrase, elle existait latente dans son esprit au même titre que certaines autres notions sans équivalent, comme les notions de la lumière, du son, du relief, de la volupté physique, qui sont les riches possessions dont se diversifie et se pare notre domaine intérieur. Peut-être les perdrons-nous, peut-être s’effaceront-elles, si nous retournons au néant. Mais tant que nous vivons nous ne pouvons pas plus faire que nous ne les ayons connues [...]. (Proust, 1954a: 413)

Y la pura existencia de estas pequeñas frases, y *mutatis mutandis*, de toda unidad estética, nos permite pensar en una suerte de inmortalidad o, por lo menos, en la posibilidad de que ese desvanecimiento en la nada en que se resuelve nuestra muerte sea menos probable:

Son sort était lié à l’avenir, à la réalité de notre âme dont elle était un des ornements les plus particuliers, les mieux différenciés. Peut-être est-ce le néant qui est le vrai et tout notre rêve est-il inexistant, mais alors nous sentons qu’il faudra que ces phrases musicales, ces notions qui existent par rapport à lui, ne soient rien non plus. Nous périrons mais nous avons pour otages ces captives divines qui suivront notre chance. Et la mort avec elles a quelque chose de moins amer, de moins inglorieux, peut-être de moins probable. (Proust, 1954a: 413)

A manera de conclusión, podemos afirmar que nuestra sospecha primordial se confirma y que los mecanismos estéticos de Proust efectivamente rozan el absoluto, a la mane-

⁴ “Das Wesensverhältnis zwischen Tod und Sprache blitzt auf, ist aber noch ungedacht” (traducción propia).

ra de una revelación. Así, por ejemplo, a través de los personajes y del narrador descubrimos que en perplejidades como la que suscita la muerte de Bergotte se asoma, si bien en clave completamente agnóstica, la posibilidad de algún tipo de inmortalidad. Por otra parte, las reflexiones propias del autor irradian de tal manera el enigma de la muerte, que si bien jamás se disipa ni deja de ser, *strictu sensu*, inefable, se reviste de una dimensión más humana. En este sentido, abreva de la tradición romántica que nos remite hacia una posible transfiguración del horror ante la muerte. Pero, al mismo tiempo, Proust se inscribe en el marco de una modernidad que, atravesada por la convicción nietzscheana de que dios ha muerto, afirma que el enigma de la muerte es insoluble (Wittgenstein). Y de igual modo se inserta en el proceso de esa misma tradición que desemboca en el posmodernismo filosófico que convoca, con cierto resabio romántico, a no abandonar la desesperación ante la muerte, signo por excelencia de lo humano (Heidegger).

El atisbo de absoluto que la obra de Proust roza despliega un horizonte abierto en el que la experiencia de la muerte tal vez no sea tan imposible como dictara Epicuro —ni tan absurda como afirma Wittgenstein—. Y tal vez con ese roce de absoluto, tan frágil como el tintineo de una campana, el gusto evanescente de una magdalena o la divinidad de las frases musicales que nuestra alma aprisiona, Proust nos lanza, como Heidegger, hacia la necesidad de abrazar esa experiencia dolorosa e imposible con la que la muerte nos abrasa. Sin embargo, en lugar de circunscribir este impulso a la relación del habla con el pensamiento, Proust lo enlaza al acoplamiento de las experiencias estéticas con el corazón. Y como corolario de esta manera de plantarse frente al enigma de la muerte, tal vez podemos hablar de una suerte de inmortalidad.

Bibliografía

- BARTHES, Roland. (2005). *La preparación de la novela*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- EPICURO. (1999). “Carta a Meneceo” (Pablo Oyarzún R., Trad.). *Onomazein*, 4, 403-425.
- HEIDEGGER, Martin. (2018). *Unterwegs zur Sprache*. Recuperado de www.mystiekfilosofie.com/ever-dese-site/wozu-lyrik/.
- MATAMORO, Blas. (2003, 30 de abril). “Vermeer y Proust, por el ojo de la cerradura” (en línea). *Letras Libres*. Recuperado de <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/vermeer-y-proust-por-el-ojo-la-cerradura>.
- PROUST, Marcel. (1954a). *Du Côté de Chez Swann*. París: Gallimard.
- PROUST, Marcel. (1954b). *La prisonnière*. París: Gallimard.
- PROUST, Marcel. (1954c). *Le temps retrouvé*. París: Gallimard.
- PROUST, Marcel. (1954d). *Sodome et Gomorrhe*. París: Gallimard.
- PROUST, Marcel. (1992). *Albertine disparue*. París: Gallimard.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. (2018). “Tractatus logico-philosoficus”. Recuperado de <http://www.tractatus-online.appspot.com/Tractatus/jonathan/D.html>

La hermenéutica como lectura y traducción en George Steiner

Hermeneutics as Reading and Translation in George Steiner

Fernando Aurelio LÓPEZ HERNÁNDEZ
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen

El artículo explora algunas tesis centrales de George Steiner —el acto de lectura, la traducción como interpretación y la razón de ser del arte— en el contexto de lo que él denomina el mundo de la “post-palabra”. En efecto, en la sociedad contemporánea se ha erosionado la “cultura logocéntrica”, aquella que tiene al *logos* como referencia sustantiva de la educación y de la formación intelectual. Para Steiner, el lector es un intérprete y éste debe ser, ante todo, un filólogo; el libro es una fuente inagotable de sentido y el quehacer hermenéutico un arduo trabajo intelectual. La instrumentalización de la lectura ha provocado que cada vez sea más arduo para el lector contemporáneo el encuentro con textos cuya dificultad supone aislamiento, silencio, meditación, y que demandan una respuesta, un compromiso responsable frente a lo leído.

Palabras clave: hermenéutica, lectura, traducción, interpretación, arte, cultura

Abstract

The paper explores some central theses of George Steiner—the act of reading, translation as interpretation, and the *raison d’être* of art—in the context of what he calls the “post-word” world. It is evident that in contemporary society the “logocentric culture” has been eroded—that is to say, we have lost the confidence in the *logos* as a substantive reference for education and intellectual guidance. For Steiner the reader is an interpreter who must be a philologist; the book is an inexhaustible source of meaning, and the hermeneutical work is an arduous intellectual effort. Therefore, the instrumentalization of reading has provoked difficulties for the contemporary reader when he encounters texts that demand isolation, silence, meditation, and a responsible commitment to what has been read.

Keywords: hermeneutics, reading, translation, interpretation, art, culture

En un breve pero elocuente ensayo escrito en 1978 y publicado en español en *Pasión intacta* (2001) como “El lector infrecuente”, Steiner elabora una magnífica interpretación de un cuadro de Jean Baptiste Siméon Chardin, pintor académico francés que vivió entre 1699 y 1779. Su intención es mostrar a cabalidad el *ethos* del filósofo, del humanista, del escritor en Occidente —un modo de ser que ha tenido como centro de gravedad al libro—. El cuadro en cuestión muestra a un personaje en su estudio, vestido de gala, con sombrero, sentado a la mesa y concentrado ante un volumen de folios encuadernados a mano. Junto al texto se halla dispuesto su estilete y un reloj de arena; en el ambiente perdura el silencio, al tiempo que el texto y el lector se iluminan: *Le philosophe lisant*. Lo primero que destaca Steiner es la actitud de apertura respetuosa, cortés, cordial, del lector frente al libro: leer no es un pasatiempo, un mero acto de entretenimiento; implica, más bien, un verdadero encuentro, la posibilidad de entrar en contacto con una revelación. Por ello, la ocasión amerita un vestido y un decoro apropiados, con la cabeza cubierta, como se hace al ser partícipe de un rito sacramental: no se acude al oráculo vestido como todos los días. En el cuadro, Steiner subraya la presencia del reloj de arena, símbolo de una doble temporalidad: la pasajera, del lector; la perdurable, del texto. Leer es situarse en un continuo en el que la palabra permanece sustantiva: “Su lectura es un eslabón en la cadena de la continuidad performativa que suscribe [...] la supervivencia del texto leído” (Steiner, 2001: 22). Steiner también destaca, de entre los demás objetos que rodean al folio y al filósofo, a uno de ellos como primordial: la pluma. En efecto, el bien leer es siempre un acto que demanda una respuesta, la asunción de un compromiso: devolver la palabra con palabras.

Esa actitud de responsabilidad frente a lo leído explica la enorme riqueza que representa la presencia de los comentarios marginales o de las notas a pie de página —tanto en la literatura como en la filosofía— desde la Edad Media hasta nuestros días. Da cuenta, también, del devenir mismo de la hermenéutica y del desarrollo histórico de las letras en todas sus manifestaciones: “*qui scribit, bis legit*”, reza la sentencia latina. “El intelectual es, sencillamente, un ser humano que cuando lee un libro tiene un lápiz en la mano” (Steiner, 2001: 29).

Recordemos, sin embargo, que las relaciones entre palabra y mundo, entre representación y realidad, entre signo y significado, han sido uno de los temas más prolíficos de la filosofía moderna y contemporánea. En este contexto se ubica el asunto capital de la hermenéutica: interpretar para comprender; comprender para dotar de sentido. Para Steiner el acto hermenéutico por excelencia es, sin duda alguna, la lectura y sus derivados, como la traducción. El lector es, fundamentalmente, un intérprete y debe asumir esa condición como un encuentro que no puede reducirse a la ejecución de una habilidad comunicativa: leer, sobre todo a los clásicos de la literatura, de la filosofía, no es un mero ejercicio de recepción o desciframiento de información. Cuando Steiner recuerda la experiencia infantil de su primer contacto con Homero (leerlo en griego y recitar un pasaje de memoria), afirma que: “Debía aprender a leer, a interiorizar la palabra y el comentario en la esperanza, por remota que fuese, de que un día tal vez sería capaz de proyectar sobre ese comentario, de añadir a la supervivencia del texto,

un nuevo rayo de luz” (Steiner, 2000: 26). Aunque no todo texto se halla cargado con la misma riqueza significativa, con el mismo grado de polisemia, en efecto hay algunos cuyo carácter es tal que plantean un permanente y continuado desafío para la totalidad del lector: interrogan radicalmente sus facultades intelectivas y volitivas, así como sus respuestas emocionales. Hay otros, en cambio, para los que la interpretación es irrelevante, pues “el atributo que distingue lo trivial, la obra efímera, ya sea en la música, en la literatura o en las artes, consiste en que puede clasificarse y comprenderse de una vez por todas” (Steiner, 2000: 34). En contraste, hay ciertas obras cuya virtualidad semántica permite que las posibilidades de interpretación, comentario, crítica, análisis, revaloración y re-contextualización puedan ser inagotables.

Pero las obras con potencialidades significativas ilimitadas demandan el cumplimiento de ciertas condiciones en los lectores y, por ello, el proceso interpretativo se plantea, en primer lugar, como un ejercicio de atención y cuidado por la letra: leer-interpretar supone una práctica filológica, pues sólo aquel que ama lo que lee puede llegar a comprenderlo. En segundo lugar, toda interpretación debe ser responsable, ha de dar respuesta al texto ya sea mediante la memorización o la réplica, o a través de la recreación o la traducción. En tercer lugar, es menester asumir que la lectura-interpretación conlleva la transformación de la inteligencia y la voluntad, pues, en efecto, la vida misma puede trastocarse sustancialmente:

La hermenéutica comparte frontera con la ética. Leer a Platón, a Pascal o a Tolstoi “a la manera clásica” es intentar una vida nueva y diferente. Es como postula Dante de un modo explícito, entrar en una *vita nouva*. En la mayor parte del arte y de la literatura esta convocatoria no es sistemática. Permanece implícita o representada en la forma. La obra de teatro, la novela, la naturaleza muerta de Cézanne complican tanto, se alejan tanto de la banalidad, aceleran tanto nuestro viaje interior (el *motto spirituale* de Dante) [...] que ya no somos los mismos. Los estratos, el paisaje de nuestras percepciones, han quedado modificados levisísimamente o han sido re-alineados, sacudidos por un terremoto. (Steiner, 2000: 39-40)

Para Steiner, interpretar es traducir. Todo contacto con el lenguaje sugiere un ejercicio de traducción porque, según apunta —después de la pérdida de la lengua adánica, prístina, en la que palabra y mundo se fusionan en el acto mismo de enunciación creadora—, con el acontecimiento de Babel sobreviene una casi ilimitada proliferación de mundos, de modos distintos de vivir el acontecer temporal, de “mirar” y “decir” al ser. Pero también, el lenguaje es lo que hace posible la temporalidad humana: gracias a la gramática admitimos lo que ya no existe y lo que podría existir: la utopía y el advenimiento de lo improbable.

La evolución del habla humana —tal vez haya llegado tarde— hacia los subjuntivos, los optativos, los condicionales contrarios a los hechos y los futuros verbales [...] ha definido y salvaguardado nuestra humanidad. Gracias a ello podemos contar historias, ficticias o matemático-cosmológicas, acerca de un universo que se encuentra a billones

de años luz de nosotros; gracias a las cláusulas condicionales, al “si” [...], podemos, cuando nos place, negar, reconstruir, alterar el pasado, el presente y el futuro, cartografiar *de otro modo* los factores determinantes de la realidad pragmática, lograr que la existencia siga valiendo la pena. La esperanza es gramática. El misterio de la expresión del futuro o de la libertad —ambas se encuentran íntimamente emparentadas— es sintáctico. (Steiner, 2000: 113)

De ahí la relevancia radical del acto de traducción (interpretación). Se trata de una actividad del espíritu que sugiere un proceso dialéctico que pone en contacto dos mundos: uno de partida, otro de llegada. Ninguna traducción es unívoca, ello es imposible, pero no por eso los mundos son radicalmente inconmensurables. De entrada, el intérprete-traductor asume que el texto frente al cual trabaja tiene significado, que no está ante una conjunción azarosa de signos. Luego, ocurre una casi irremisible descomposición gramatical, como paso previo de la reconstrucción articuladora de sentido en la lengua (o el discurso) de llegada; y cuando el traductor es un auténtico filólogo y es responsable, puede en la traducción enriquecer su propia lengua, o bien hacer “decir más” al original actualizando sentidos y significados que se hallan en él de modo germinal, potencial. Esta labor, es decir, la pretensión de llevar hasta sus últimas consecuencias el radical deseo de conocer a través del texto, implica un enorme esfuerzo: la excelencia supone sacrificio, disciplina y entrega: “Tanto el pensamiento (conocimiento, *Wissenschaft*, e imaginación dotados de forma) como el amor, nos exigen demasiado. Nos humillan” (Steiner, 2000: 65).

Sin embargo, Steiner afirma que la cultura occidental vive en el *momentum* de la postpalabra, del cual es posible señalar algunos rasgos paradigmáticos: primero, el abuso en la política del discurso retórico para justificar no sólo dictaduras sino las más inhumanas atrocidades; segundo, la “desconfianza” en el lenguaje —suscitada primeramente por los poetas y luego por los filósofos: los analíticos y los distintos epígonos del estructuralismo— como vehículo para encontrar al ser, al mundo mismo; y, finalmente, la pauperización lingüística manifiesta en los medios masivos de comunicación y en los sistemas educativos contemporáneos en los que predomina la imagen sobre la palabra. “[E]s precisamente la imagen, en sus formas variables y reproducibles hasta el infinito, la que dominará la conciencia futura. Desde ahora, la lengua, sobre todo la que leen los jóvenes, se reduce al acompañamiento de las imágenes” (Steiner, 2007: 74).

A estos aspectos hay que sumar un elemento nuevo: las tecnologías de la información y la comunicación cuya ubicuidad es patente en prácticamente todos los terrenos de la cultura. Se trata, sin duda alguna, de una revolución sin precedentes cercanos, equiparable quizás, solamente, dice Steiner, a lo que significó la humana “manipulación del fuego”:

La “técnica”, tal como utilizaban el término Hegel y Heidegger, es un concepto insuficiente. En el mundo del ordenador, con su ritmo creciente de desarrollo y distribución —también en los hogares y en las escuelas primarias—, es un mundo en el cual

unas constantes fundamentales como el conocimiento, la información, la comunicación, de hecho el control psicológico y social, incluso nuestra manera de entender el cerebro humano y el sistema nervioso (el “cableado”) se están alterando y reevaluando radicalmente. (Steiner, 2008: 168)

En este contexto parece cierto que la emergencia del texto virtual trastocará definitivamente tanto el modo de preservar el conocimiento, como la simbólica manera de organizar el mundo propia de las bibliotecas desde Alejandría. Y modificará sustantivamente, también, al libro, al lector y a la lectura, lo cual es por demás significativo, porque como sostiene Steiner, la lectura de libros es una notable característica que distingue en Occidente al sabio o al amante del saber. En efecto, los hombres de letras, aquellos que han cultivado tanto la poesía como la metafísica —desde la antigüedad grecolatina y, por supuesto, en la tradición judeocristiana—, han tenido al libro como centro de referencia.

El “acto clásico de la lectura” [...] requiere de unas condiciones de silencio, de intimidad, de cultura literaria (alfabetismo) y de concentración. Faltando ellas, una lectura seria, una respuesta a los libros que sea también *responsabilidad* no es realista. Leer, en el verdadero sentido del término, una página de Kant, un poema de Leopardi, un capítulo de Proust, es tener acceso a los espacios de silencio, a las salvaguardias de la intimidad, a un determinado nivel de formación lingüística e histórica. (Steiner, 2007: 64)

Decir que lo que prima en el mundo que rodea a los lectores contemporáneos es lo opuesto resulta una perogrullada: ruido, “analfabetismo funcional”, dispersión, distracción. Steiner señalaba con asombro, ya desde los años setenta del siglo pasado, que las prácticas de lectura habitual de los estudiantes promedio en los Estados Unidos iban acompañadas de música o de “ruido de fondo” proveniente del televisor. Hoy los distractores de la atención son múltiples y poliformes: la pantalla ofrece posibilidades ilimitadas de imágenes fijas o “animadas”, de saltos cualitativos en los niveles de textualidad y, por supuesto, de interactividad. En contraste, insiste Steiner:

Desde la biblioteca de Alejandría hasta la celda de san Jerónimo, la torre de Montaigne o el despacho de Karl Marx en el British Museum, las artes de la concentración —lo que Malebranche definía como la “piedad natural del alma”— han tenido siempre una importancia esencial en la vida del libro. (Steiner, 2007: 65)

La multiplicación omnicomprendiva de los medios electrónicos obliga a plantear desde una nueva perspectiva el significado de lo que se quiere decir cuando se habla de “alfabetización” o “educación”. Steiner afirma que, en Occidente, el hombre culto, el sabio, el estudioso, ha sido un “hombre de libros”: saber leer y escribir (sobre todo en latín) distinguió a los monjes de los guerreros y del pueblo; luego, en la incipiente Modernidad, fueron ilustres personajes rodeados de bibliotecas privadas, como Montaigne

o Erasmo, quienes han representado el culmen de dicha tradición. Posteriormente —y en buena medida gracias a la imprenta—, el liberalismo, la Ilustración y las evoluciones francesa e industrial procuraron una alfabetización para todos. No obstante, hasta ahora, la constante que define el alfabetismo ha sido el texto: manuscrito o impreso, laboriosamente configurado por amanuenses y copistas o bien reproducido mecánicamente por tipos móviles, recuperado en pergamino o en papel, el libro ha sido el centro de gravedad en el que confluye el pensamiento. “La revolución que ha dado lugar al ordenador moderno, a internet, a la red global, a la mercadotecnia planetaria de la información vía satélite [...] a la inteligencia artificial y a los medios, teóricamente ilimitados, de almacenamiento y recuperación de bancos de datos y mecanismos de búsqueda (Google), tiene un poder y una trascendencia incalculables” (Steiner, 2008: 168).

Las “incalculables consecuencias” a mediano y largo plazo no tienen que ver únicamente con lo más tangible y concreto —es decir, con el soporte mediante el cual se transmite o se “almacena” el conocimiento—, sino con el modo de percibir y concebir, de “construir” y “explicar” la realidad, de reconstruir y de proyectar la temporalidad, el acontecer. Sobre el “nuevo mundo digital”, Steiner afirma: “[...] su contenido de información, su iconografía y su ámbito de referencias abarca todo constructo semiótico, toda aplicación lingüística ya sea en literatura, historia, el estudio de las bellas artes o la lógica formal. Indudablemente, esta omnipresencia tendrá con el paso del tiempo su ‘retroalimentación’, modelando pautas de pensamiento humano y hábitos de percepción” (Steiner, 2008: 169). Steiner sitúa lo que él llama el “inicio de la era libresca” en la plenitud del Renacimiento. Se trata, ni más ni menos, del momento de consolidación del libro como custodia del *logos* y del lector como su intérprete. Al parecer, hoy atestiguamos su ocaso: “La cultura de masas, la economía del espacio y el tiempo, la erosión de la privacidad, la supresión sistemática del silencio en las tecnologías del consumo, el desahucio de la memoria (del ejercicio de aprender de memoria) en el aprendizaje escolar, acarrear el eclipse del acto de la lectura, del libro mismo” (Steiner, 2001: 10).

Este descentramiento de lo textual y del libro ha tenido repercusiones evidentes en el quehacer del pensamiento y la creación en Occidente; recordemos que para Steiner habitamos en la época de la postpalabra, en la era del *epílogo* —es decir en un peculiar momento que surge con el abandono de la confianza en el *logos*, en la palabra y en la razón, como medios para dar cuenta del mundo—. Este tiempo crucial, según Steiner, surge con los poetas franceses Mallarmé y Rimbaud. El primero ha puesto en crisis la íntima relación entre palabra y mundo, pues para él lo que legitima al término “rosa” es, en efecto, “la ausencia de toda rosa”. Dice Steiner: “La palabra rosa no tiene tallo, hoja, ni espina. Tampoco es color rosa, rojo o amarillo. No despidе aroma alguno. Es, *per se*, una marca fonética totalmente arbitraria, un signo vacío” (Steiner, 1989: 125). Nos encontramos así ante la no correspondencia entre el decir y el ser; el lenguaje es un juego autorreferencial, vacío de contenidos. Pero la completa desarticulación la

lleva a cabo Rimbaud cuando escribe *Je est un autre*¹: Steiner explica: “El deslizamiento es claro [...]. El ego ya no es él mismo. Para ser más precisos, ya no es él mismo para él mismo, ya no está disponible a la integración. Rimbaud deconstruye la primera persona del singular en todos los verbos, subvierte la domesticidad clásica del ‘yo’” (Steiner, 1989: 130). La disgregación del sujeto y la inasible significatividad lingüística han puesto en severa crisis las aspiraciones de sentido y con ello no sólo quedan entredicho el mundo de la teoría, sino también el de la *poesis*, puesto que ni hay autor, ni tampoco solidez ontológica en obra alguna. Así, afirma Steiner, el arte actual ha ido perdiendo gravedad reveladora de significado.

En contraste, Steiner sostiene que el arte es, esencialmente, conciencia de alteridad, de otredad, de encuentro, y como todo encuentro que tenga relevancia, se exige, de parte del intérprete, una dosis apreciable de cortesía. La obra, cuando pretende ser no sólo una estridencia en el mundo del espectáculo, es como un viajero que pide alojamiento; es un huésped cuya presencia nunca es trivial o efímera. Por ello, se impone una actitud de apertura cabal de la sensibilidad y el intelecto del receptor ante el innegable esfuerzo del artista, del autor, por recrear el ser: “Un gran poema, una novela clásica nos asedian; asaltan y ocupan las fortalezas de nuestra conciencia. Ejercen un extraño y contundente señorío sobre nuestra imaginación y nuestros deseos, sobre nuestras ambiciones y nuestros sueños más secretos” (Steiner, 2006: 26). Sin embargo, esta apertura no es fácil; requiere esfuerzo como todo trabajo filológico serio —esfuerzo que implica un ejercitarse con una cierta disciplina y disposición a las “gramáticas de la creación”; a la sintaxis del discurso artístico—. Esta búsqueda de acceso al sentido, esta praxis de elucidación hermenéutica, no puede ser trivial o un mero entretenimiento lúdico porque

En Occidente, es un hecho evidente el que los escritos, las obras de arte, las composiciones musicales que son referencia central comportan lo que es “grave y constante” (los epítetos son de Joyce) en el misterio de nuestra condición. [...] Hay una afirmación de D. H. Lawrence que lo resume todo: “Siempre siento como si estuviera des-

¹ Steiner se refiere a la cartas que Rimbaud escribió a Goerges Izambard y a Paul Demeny en mayo de 1871. Cito un fragmento de la primera: “Maintenant, je m’encrapule le plus possible. Pourquoi? Je veux être poète, et je travaille à me rendre Voyant: vous ne comprendrez pas du tout, et je ne saurais presque vous expliquer. Il s’agit d’arriver à l’inconnu par le dérèglement de tous les sens. Les souffrances sont énormes, mais il faut être fort, être né poète, et je me suis reconnu poète. Ce n’est pas du tout ma faute. C’est faux de dire: Je pense: on devrait dire: On me pense. – Pardon du jeu de mots. JE est un autre. Tant pis pour le bois qui se trouve violon, et Nargue aux inconscients, qui ergotent sur ce qu’ils ignorent tout à fait!” La versión de castellana de Juan Abeleira es la siguiente: “Por el momento, lo que hago es encrapularme todo lo posible. ¿Por qué? Quiero ser poeta, y me esfuerzo en volverme Vidente; yo apenas sabría explicárselo, y aunque supiese, usted no comprendería nada en absoluto. Se trata de alcanzar lo desconocido por medio del desarreglo de todos los sentidos. Los sufrimientos que ello conlleva son enormes, pero hay que ser fuerte, haber nacido poeta, y yo me he reconocido poeta. No es culpa mía en absoluto. Nos equivocamos al decir: Yo pienso; deberíamos decir: Alguien me piensa. Perdón por el juego de palabras. YO es otro. Tanto peor a la madera que se descubre violín, y ¡al carajo los inconscientes que pedantean acerca de lo que ignoran por completo.” (Rimbaud, 1933: 103)

nudo, dispuesto a ser atravesado por el fuego de Dios todopoderoso; y es una sensación bastante horrible. Hay que ser terriblemente religioso para ser artista”. Y tenemos a Yeats: “Ningún hombre puede crear como lo hicieron Shakespeare, Homero o Sófocles si no cree, con toda su sangre y su coraje, que el alma del hombre es inmortal”. Y las citas podrían continuar. Bertrand Russell declaró con agudeza que Dios había dado al hombre demasiados pocos indicios de Su existencia para que la fe religiosa fuera plausible. Sin embargo, [...] esta observación no tiene buen oído. Excluye toda la esfera de lo poético, ya sea metafísico o estético; excluye la música y las artes, sin las cuales la vida del hombre podría no ser viable. (Steiner, 1989: 283, 287-288)

Se trata, sin duda alguna, de una propuesta que resulta por demás provocadora en un contexto en el que el encuentro directo con el arte sustantivo es cada vez más arduo. En un mundo parasitario, que se nutre no de la experiencia literaria directa, sino del resumen del resumen; en un mundo dónde se justifica la banal superficialidad propia de vacua grandilocuencia de un tiburón en una pecera de formol (Demien Hirst), aparece como imperativo ético recuperar las presencias reales que se insinúan tremendamente en la excedencia de sentido propias del “arte serio” (Steiner *dixit*). Perdernos de esa experiencia es lastimoso, menguante, empobrecedor, porque al final lo que va de por medio es que, a través de la vivencia estética, podemos atisbar de cierto modo las luces de lo eterno. Y eso no es cualquier cosa.

Para terminar, recuperemos dos elementos que son primordiales en esta fenomenología del “filosofar leyendo”, del lector-traductor-intérprete-responsable propuesta por Steiner: memoria y silencio. En efecto:

El lector clásico [...] sitúa el texto que lee dentro de una multiplicidad resonante [la memoria]. El eco contesta al eco. La analogía es precisa y contigua, corregir y enmendar justifican un precedente recordado con exactitud. El lector replica al texto a partir de la articulada densidad de su propio acopio de referencias y recuerdos. La idea de que las musas de la memoria y de la invención son una sola es antigua y poderosa. (Steiner, 2001: 38)

Un lector inhábil en las artes de la memoria es, pues, un mal lector; leer sin recordar es, en realidad, no leer. De ahí, según Steiner, la preeminencia que le da el lector clásico a la retención de pasajes significativos de las Escrituras, de la lírica, de la épica, de las leyes. El recuerdo hace posible la conmemoración celebratoria de la comunidad, pero también la recreación en el corazón, en la intimidad de la conciencia, de la significatividad reveladora de las palabras y, con ello, la posibilidad de un pensar, un decir y un hacer responsables derivados de la lectura. Así, filosofar es leer y retener; aquel que aspira al saber no puede ser un desmemoriado.

El otro aspecto esencial en esta “praxis lectora” es el silencio: “El vigor de la memoria sólo puede sostenerse allí donde hay silencio. [...] Aprender de memoria, transcribir fielmente, leer de verdad significa estar en silencio y en el interior del silencio” (Steiner, 2001: 39). El silencio es condición de posibilidad de todo acto poético, es

circunstancia irremplazable que conduce al pensamiento profundo; es antesala de la contemplación:

[...] los dones y formas del silencio que tengo en mente son más reacios a la definición y mucho más a la cuantificación estadística. Son sobre todo internos. Perseveran y permiten los hábitos de concentración, de densa atención, de retirada de lo “impertinente” —con el doble significado de lo banal e inoportuno y de “lo que no es pertinente”— de los que son ejemplo el recogimiento total de los maestros de meditación o el de los maestros de ajedrez. Estas órdenes de cierre al exterior, de contradicción con lo mundano [...] Florecen en un cierto clima histórico y social. Proceden del ejercicio de la atención dirigida y de la memoria ordenada, un ejercicio que expresa los ideales de un medio dado, que se hace posible en la disponibilidad de un espacio de paz (la ermita, el estudio emblemático de san Jerónimo, el aislamiento invernal en que meditaba Descartes, los paseos nocturnos de Kierkegaard, o la cabaña forestal de Heidegger, fuera del alcance del mundo). En la historia occidental han existido épocas privilegiadas de silencio. Las técnicas filosóficas, la poética del siglo XVII, el enclausramiento voluntario de Pascal o de Spinoza culminarán en la célebre equivalencia de Malebranche entre la atención, la concentración escrupulosa de la mente y la “piedad del alma”. (Steiner, 2005: 318-319)

Por el contrario, es evidente que las tareas del filólogo, del hermeneuta, aquellas que tienen que ver con ejercicio cabal de las potencialidades creativas y discursivas del espíritu, se han visto asediadas y acrecentadas en la era digital por un cúmulo de distractores sin precedentes cuya irrupción invade e irrumpe las posibles pausas meditativas, los espacios de tensión creativa. Esta suerte de sinergia que, según Steiner, surge entre el silencio y la visión esclarecedora, se pierde, paradójicamente, en el multisensorial mundo digital que nos deja sordos, ciegos.

Tras el nacimiento de los medios de comunicación de masas en la época romántica hasta la ruptura de los diques con Internet y la Red planetaria, ya nadie puede calcular el volumen ni el ritmo de las novedades, de las informaciones, de las sugerencias verbalizadas o imaginadas que nos sumergen y solicitan nuestra atención, que sacuden las emociones y la memoria individuales. [...] El impacto sobre las antenas de la conciencia es incesante, el ruido dirigido al yo profundo, imparable. Busca y persigue ahora el ensordecimiento de lo subliminal. Las luces estroboscópicas de la inmediatez —ya sean los estímulos sensoriales de la información o de lo imaginario— nos ciegan los espacios de la visión. (Steiner, 2005: 317)

El silencio es, pues, una pausa, una espera y, por ello, un espacio de esperanza; es, también, condición de posibilidad del *logos* mismo, de la palabra, de la razón, del ser. No en vano Steiner evoca el “inefable silencio” que precedió al *Big Bang*, luego del cual es ineludible la presencia del “ruido de fondo”. Palabra y silencio: dos caras de la misma moneda.

Bibliografía

- RIMBAUD, Arthur. (2014). *Iluminaciones, seguidas de Cartas del vidente* (Juan Abeleira, Trad.) Madrid. Hiperion.
- STEINER, George. (1989). *Presencias reales* (Juan Gabriel López-Guix, Trad.). Barcelona: Destino.
- STEINER, George. (2000). *Errata* (Catalina Martínez, Trad.). Madrid: Siruela.
- STEINER, George. (2001). *Pasión intacta* (Menchu Gutiérrez y Encarna Castrejón, Trad.). Madrid: Siruela.
- STEINER, George. (2005). *Gramáticas de la creación* (Andoni Alonso y Carmen galán, Trad.). Madrid: Siruela.
- STEINER, George. (2006). *Lenguaje y silencio* (Miguel Ultorio, Trad.). Barcelona: Gedisa.
- STEINER, George. (2007). *Los logócratas* (María Condor, Trad.). México: FCE.
- STEINER, George. (2008). *Los libros que nunca he escrito* (María Condor, Trad.). México: FCE.

El espejo y la máscara: dos versiones de Alexander Selkirk en Jorge Luis Borges y William Cowper

The Mirror and the Mask: Two Versions of Alexander Selkirk in Jorge Luis Borges and William Cowper

Gabriel LINARES GONZÁLEZ
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen

En 1963, Jorge Luis Borges publicó un soneto titulado "Robinson Crusoe". Posteriormente, cambió el nombre de su composición a "Alexander Selkirk". El presente artículo explica dicho cambio como un intento por parte de Borges por subvertir la figura icónica del náufrago emprendedor, representada no sólo por Crusoe sino por los recuentos contemporáneos del Selkirk histórico, una de las inspiraciones de Defoe. Por otro lado, se compara el poema de Borges con una de sus posibles fuentes, un texto del poeta de finales del siglo XVIII William Cowper. Ambos poemas están escritos en una primera persona cuya voz poética se identifica con Selkirk, por lo que pueden ser estudiados como monólogos dramáticos.

Palabras clave: soneto, monólogo dramático, Jorge Luis Borges, William Cowper, literatura comparada

Abstract

In 1963, Jorge Luis Borges published a sonnet titled "Robinson Crusoe". He later changed the title to "Alexander Selkirk". The present paper explains such a change as an attempt on the part of Borges to subvert the iconic figure of the resourceful castaway, as represented not only by Defoe's Crusoe but also by Selkirk, one of Defoe's inspirations, as he was depicted by contemporary chronicles. This paper also compares Borges's Selkirk with the one depicted by the 18th-century poet William Cowper, and suggests that the latter's may have been a possible inspiration for Borges. Since in both compositions the poetic voice is to be identified with Selkirk, it is possible to study both poems as instances of dramatic monologues.

Keywords: sonnet, dramatic monologue, Jorge Luis Borges, William Cowper, comparative literature

El presente artículo ofrece una lectura del soneto “Alexander Selkirk” (1963), de Jorge Luis Borges (1899-1986), en conjunción con el poema “Verses, Supposed to Be Written by Alexander Selkirk” (1782), del poeta británico William Cowper (1731-1800). Aunque creo que el poema de Cowper influyó en el del argentino, no pretendo demostrar esto más allá de toda duda. No estoy seguro de que sea posible en términos absolutos, pero ofrezco evidencia de ello apoyándome en las similitudes entre ambos textos. Mi intención primordial es, más bien, llevar a cabo un comentario en el que ambos poemas se iluminen recíprocamente y, acaso, también iluminen, por razones que se verán a continuación, a *Robinson Crusoe*, la célebre novela de Defoe que cumplió en 2019 su tercer centenario.

Según Nicolás Helft (1997: 132), el “Alexander Selkirk” de Borges fue publicado en 1964, en la cuarta edición del volumen *Obras completas*, dentro del poemario titulado *El otro, el mismo*. No obstante, en el segundo tomo de *Œuvres complètes*, la edición francesa de las obras de Borges, la nota que acompaña al soneto apunta que el poema fue publicado “sous le titre ‘Robinson Crusoe’ dans *Jueves de correo*, no. 21, Buenos Aires, 21 novembre 1963, p. 1” (Borges, 1999a: 1208), y añade en la misma página que “Le titre définitif [“Alexander Selkirk”], moins évident, est le nom de un marin écossais dont les aventures inspirèrent Daniel Defoe pour Robinson Crusoe [sic]”. Presento a continuación el texto tal como se incluye en la edición de *Obra poética* de 1978, la última de sus poemas reunidos en la que el autor argentino introdujo cambios (Helft, 1997: 130). Dado que no se cuenta con ediciones críticas de la obra de Borges,¹ esta edición representa, al menos en lo que toca a la poesía escrita hasta *La moneda de hierro* (1976), la última voluntad del poeta, si bien el concepto mismo de “última voluntad autorial” y la autoridad de dicho concepto son, desde luego, problemáticos. El poema (Borges, 1978: 212) es el siguiente:

Sueño que el mar, el mar aquel, me encierra
y del sueño me salvan las campanas
de Dios, que santifican las mañanas
de estos íntimos campos de Inglaterra.

¹ La “edición crítica” que publicó Emecé en tres volúmenes entre 2009 y 2011 no es tal, en la medida en que no registra sino en muy contados casos las variantes, en ocasiones numerosas, de los textos de Borges y repite inexactitudes de versiones anteriores. Para poner tan sólo un ejemplo, en esa edición el primer verso del poema que nos ocupa acentúa la palabra “aquél”, tal como aparece en la edición de las *Obras completas* (896) de 1974. La edición de *Obra poética* de 1978 elimina este acento de forma acertada, a mi modo de ver. Los ejemplos se pueden multiplicar y son mucho más graves que éste. La edición francesa, a la que ya me he referido, editada por Jean Pierre Bernès, es mucho más confiable, y contó también con la colaboración del autor. No obstante, tampoco es una edición crítica en un sentido estricto, no sólo porque tampoco da cuenta de todas las variantes, sino porque es una traducción no bilingüe al francés de la obra de Borges.

[5] Cinco años padecí mirando eternas
 cosas de soledad y de infinito,
 que ahora son esa historia que repito,
 ya como una obsesión, en las tabernas.

Dios me ha devuelto al mundo de los hombres,
 [10] a espejos, puertas, números y nombres,
 y ya no soy aquél que eternamente

miraba el mar y su profunda estepa
 ¿y cómo haré para que ese otro sepa
 que estoy aquí, salvado, entre mi gente?

Antes de proceder con el comentario del poema, detengámonos un momento más en el personaje que le da título. Como apunta la edición francesa de las obras de Borges, “Alexander Selkirk” es el nombre de un marinero escocés que fue una de las principales fuentes de inspiración de Daniel Defoe para la creación de su náufrago ficticio. Entre 1704 y 1709, Selkirk (1676-1721), después de haber abandonado el barco de cuya tripulación formaba parte, debido a una diferencia que tuvo con su capitán, vivió solo en una de las islas del Archipiélago de Juan Fernández. Al cabo de este tiempo, fue salvado por un barco inglés y regresado unos años más tarde a Inglaterra (Defoe, 1994: 227-238). En su prólogo a *Moll Flanders*, Borges informa que “Defoe [...] mantuvo en el puerto de Bristol un largo diálogo con Alexander Selkirk, que vivió cuatro años y cuatro meses en la isla de Juan Fernández, al oeste de Chile, y que sería el prototipo de Defoe” (1996: 499).

La historia de Selkirk, como muestran la novela de Defoe, el poema de Cowper y algunos otros recuentos, generó vivo interés. Entre dichos recuentos, se encuentran los de Edward Cooke y Woode Rogers, oficial y capitán, respectivamente, de la expedición que encontró a Selkirk. También existe un artículo sobre Selkirk, obra de Richard Steele (1672-1729), el célebre periodista y ensayista. La imagen de Selkirk que nos llega de las relaciones de sus aventuras hechas en el siglo XVIII es básicamente afín a la del protagonista de *Robinson Crusoe*. El carácter de dicha imagen se puede resumir en el siguiente pasaje del texto de Steele, de 1713. Dice el periodista: “This plain Man’s Story is a memorable Example, that he is happiest who confines his Wants to his natural Necessities; and he that goes further in his Desires, increases his Wants in Proportion to his Acquisitions; or to use his own Expression, *I am now worth 800 Pounds, but shall never be so happy, as when I was not worth a farthing*” (Steele, 1994: 238). Selkirk se convierte, en la prosa de Steele, en un “ejemplo”. El escritor incluso llega a decir del marinero que “The Man frequently bewailed his Return to the World, which could not, he said, with all its Enjoyments, restore him to the Tranquility of his own solitude” (238). Dicha tranquilidad, por supuesto, está asociada con el ejercicio de la piedad cristiana: “It was his Manner to use stated Hours and Places for Exercises of Devotion” (237).

Para Steele, como para otros, Selkirk es un emblema del estoicismo, la industria y la fe protestante, así como del hombre corrompido por la sociedad, que se revierte favorablemente a una condición virtuosa y genuinamente cristiana gracias a su aislamiento. Dice, por ejemplo, Woode Rogers, en su relato de 1712:

But whatever there is in these Stories, this of Mr. *Selkirk* I know to be true; and his Behaviour afterwards gives me Reason to believe the Account he gave me how he spent his time, and bore up under such an Affliction, in which nothing but the Divine providence could have supported any Man. By this one may see that Solitude and retirement from the World is not such an unsufferable State of Life. (1994: 235)

Ciertamente, el inicio de la estancia forzada del personaje en la isla lo hace sentir miedo y tristeza, pero las narraciones contemporáneas dan cuenta de su gradual desarrollo y del dominio que alcanza sobre su entorno. Apunto aquí otro pasaje de Rogers:

He diverted and provided for himself as well as he could; but for the first eight months had much ado to bear up against Melancholy, and the Terror of being left alone in such a desolate place. He built two Hutts, [...] and employ'd himself in reading, singing Psalms, and praying; so that he said he was a better Christian while in this solitude or than, he was afraid, he should ever be again. (1994: 232)

Rogers, curiosamente, también anota este otro recurso de Selkirk asociado con la trascendencia de la melancolía: “After he had conquer'd his Melancholy, he diverted himself sometimes by cutting his Name on the Trees, and the Time of his being left and Continuance there” (233). No sólo la piedad cristiana, sino también la cuenta del tiempo y la insistencia en el nombre propio han contribuido a la salvación de Selkirk. Recordemos aquí que, según Steele, los “Exercises of Devotion” tenían lugar en “Stated Hours and Places”.

Lo que dijo Patricia Meyer Spacks sobre Robinson Crusoe es aplicable, con pequeños ajustes, a las crónicas sobre Selkirk: “The 2 [*sic*] most widely accepted readings of *Robinson Crusoe* concentrate on its status as ‘spiritual autobiography’ and on Crusoe’s role as exemplar of ‘economic man’” (Spacks, 1976: 434). Ciertamente ninguno de los relatos sobre Selkirk usa la primera persona que asociamos con la autobiografía, pero indudablemente el crecimiento espiritual y el económico (la administración de una isla que se transforma en una casa) van de la mano en los recuentos de Rogers y Steele, como hemos visto.² Tan automático es este desarrollo paralelo que se puede conjeturar que el Selkirk de las crónicas se aproxima en mayor grado al emblema que al individuo real. Posteriormente, le tocó al marinero escocés el destino de muchos

² Justo es decir que la primera y breve noticia del rescate y la aventura de Selkirk en la isla, la de Edward Cooke, del mismo año que la de Rogers —1712— no pone atención al desarrollo espiritual del personaje: “he continu'd four Years and four Months, living on Goats and Cabagges that grow on Trees, Turnips, Parsnips &c” (Cooke, 1994: 230).

individuos que inspiraron obras literarias: ser sustituidos en la memoria colectiva por su *alter ego* ficticio, que aquí cobró la forma del náufrago de Defoe. “Sólo perduran en el tiempo las cosas / que no fueron del tiempo”, escribió Borges al final del breve poema “Eternidades” (1978: 432).

Borges retoma el nombre “moins évident” de Selkirk y lo pone en lugar del de Crusoe en su soneto. El lector puede ejecutar varios actos de lectura a través de este título. Hasta este punto, me he concentrado en el origen histórico del nombre y en los inicios de la transformación del hombre en figura literaria. Sin embargo, el soneto y su título también nos permiten subvertir y reinventar la imagen que hemos recibido de Selkirk. Además, con ayuda del texto de Borges, podemos restituir a la memoria literaria el poema de Cowper y establecer relaciones que tal vez no sean casuales entre ambos textos. Las páginas que siguen se concentran en los dos poemas y en la figura del náufrago que representan.

Ya hemos dicho que la composición de Borges es un soneto. Pero las rimas de los sonetos en la obra de este poeta no corresponden generalmente con las del soneto español. Las de “Alexander Selkirk” se pueden describir de la siguiente manera: abba cddc eef ggf. Dicho esquema se acerca en un aspecto importante al del soneto tradicional francés, cuya combinación suele ser abba abba ccd ede (Aquien y Molinié, 1999: 685-690). Los versos 9 y 10 (“Dios me ha devuelto al mundo de los hombres / a espejos, puertas, números y nombres”) constituyen un dístico que divide al poema en tres secciones, definidas por la métrica, no necesariamente por la disposición tipográfica; la primera conformada por dos cuartetos (abba cddc); la segunda, definida por el dístico ya mencionado (ee), y la última constituida por otro cuarteto (fggf). Mientras que en francés los cuartetos iniciales comparten las mismas rimas, ello no ocurre en el caso de este espécimen. Tipográficamente, sin embargo, el soneto se presenta distribuido en la forma habitual, en dos cuartetos y dos tercetos, del mismo modo que en el soneto francés. Estas características tienen, evidentemente, repercusiones importantes en los efectos estéticos del poema que me ocupa, como veremos más adelante.

El poema es, también, un “monólogo dramático”. Esto quiere decir que en el poema habla Selkirk o, para decirlo de una forma más precisa desde los puntos de vista lingüístico y literario, respectivamente, el sujeto de la enunciación o la voz poética se identifica con Selkirk. Recordemos que, en los monólogos dramáticos de Browning (1812-1889), según la *Introducción a la literatura inglesa* del propio Borges, “personajes reales o imaginarios, Napoleón III y Calibán se muestran y se justifican” (1997: 98). Esta forma poética tuvo gran auge en la Inglaterra victoriana, en los poemas no sólo de Browning, sino también de Tennyson y otros contemporáneos, y su vigencia desde el siglo XIX hasta el presente puede confirmarse si se revisan, por ejemplo, estudios clásicos como *The Poetry of Experience* (publicado originalmente en 1957) de Robert Langbaum, o el más reciente *Dramatic Monologue* (2003) de Glennis Byron. El poemario *The World's Wife* (1999) de Carol Ann Duffy es uno de los ejemplos actuales más célebres de la fecundidad y flexibilidad del monólogo. Cada uno de los estudiosos de esta forma tiene, por supuesto, una opinión diferente de cuáles son los elementos

esenciales de ésta. En mi opinión, el monólogo se define precisamente por su voz poética, identificable con un personaje imaginario o imaginado que claramente no es el poeta que escribe el poema. En este sentido, el monólogo dramático tiene como recurso principal la prosopopeya, entendida ésta como “The speech of an imaginary person” (Greene y Cushman, 2012: 1120).³

La identificación entre la voz poética y Selkirk no es explícita, pero me parece que deja muy poco lugar a dudas. Ciertos elementos del poema se pueden asociar con el título para llevar a cabo tal identificación. El pasaje crucial en lo que respecta a la identidad de la voz poética está acaso en los vv. 5-6: “Cinco años padecí mirando eternas / cosas de soledad y de infinito”. Dicho periodo de tiempo, como ya hemos visto en la primera parte de este estudio, coincide más o menos con el que el marinero escocés pasó en la isla de Juan Fernández. Otros elementos del poema se agrupan en torno a este dato para confirmar la identidad de la voz. El demostrativo en la frase “estos íntimos campos de Inglaterra” le da inmediatez al sustantivo que modifica. El lector sabe así que el tiempo en la isla ha pasado. En contraste, la voz hace uso en el primer verso de la palabra “aquel” para referirse al mar como algo lejano.

Ya varios autores han catalogado el poema como monólogo dramático (véase, por ejemplo, Jones [1986: 210], Cervera [1992: 126, 211]), pero, hasta donde tengo noticia, nadie le ha dedicado hasta ahora al poema un análisis detallado. De las varias menciones a este soneto, quiero resaltar una. Sobre él, ha dicho Rolando Costa Picazo, encargado de la “edición crítica” de las obras completas de Borges a la que me he referido antes: “Se trata de un monólogo dramático [...], en que Selkirk, ya de regreso a Inglaterra luego de sus viajes y de pasar cinco años en una isla desierta, echa una mirada retrospectiva sobre su aventurera vida” (Borges, 2010: 547). Llama la atención que Costa Picazo describa los pensamientos del Selkirk de Borges de esta manera. Poco nos dice el poema sobre su “aventurera vida”. La mirada del personaje tampoco parece “retrospectiva”. En realidad, el poema enfatiza la inmediatez con la que se vive la pasada (y dolorosa) experiencia en la isla. La voz poética se mueve pendularmente entre dos realidades, de las cuales la recordada y soñada, aunque esté en el pasado, parece ser la más vívida.

En el primer verso, “Sueño que el mar, el mar aquel, me encierra”, resalta no sólo la referencia a un mar soñado, sino su caracterización como una prisión, no pretérita, sino actual a través del verbo en presente, “encierra”. Contrastan con estos versos los tres siguientes, que devuelven a la voz poética a su patria a través de los verbos, también en presente (“y del sueño me salvan las campanas / de Dios, que santifican las mañanas / de estos íntimos campos de Inglaterra” v. 2-3), y a través también de la inmediatez de los “íntimos campos”, marcada por medio del demostrativo “estos” (v. 4). Nótese también, en lo que toca a las rimas, el contraste, en el contexto del poema,

³ Ahondar en la naturaleza del monólogo dramático excede los objetivos del presente artículo. Creo que la definición que ofrezco aquí es práctica —es decir, funcional—. El lector interesado en la historia de la forma y su definición puede acudir al libro de Glennis Byron que menciono arriba.

entre “encierra” e “Inglaterra” y la complementareidad de las palabras “campanas” y “mañanas”, que se oponen a la pesadilla nocturna. Vale la pena agregar que el ritmo de los versos también contribuye a este contraste. El primer verso tiene acentos en la primera, cuarta, sexta, octava y décima sílabas (“Suéño que el már, el már aquél me enciérra”), lo cual le da un ritmo acelerado, que incluso podría alguien comparar con el de las olas del mar, y que recuerda, por la acentuación de las sílabas pares, al pentámetro yámbico del inglés. Los versos del 2 al 4, en cambio, presentan todos un ritmo más relajado con sus acentos en la sexta y décima sílabas, en consonancia con la paz que expresa su contenido: el náufrago se encuentra sano y salvo en su patria.

El siguiente cuarteto opone de manera similar sus dos primeros versos (5-6) con los dos últimos (7-8). El periodo de aislamiento tiene unos límites bastante claros (“Cinco años”, v. 5), pero es asociado con la frase “eternas / cosas de soledad y de infinito” (vv. 5-6). Claramente, la frase sirve aquí para intensificar el sufrimiento de Selkirk, del mismo modo, por ejemplo, que el verbo “padecí” (v. 5). La palabra “cosas” (v. 6), en su generalidad es, hasta cierto punto, vacía, dado que todo cabe en ella, y se aviene bien tanto con el adjetivo que lo modifica directamente (“eternas”) como con los sustantivos que dependen de la preposición “de” en el mismo verso (“soledad” e “infinito”). El consuelo que ofrece el presente es bastante pobre en este cuarteto. En el primero, como se recordará, lo divino (“las campanas de Dios” que “santifican”) se oponía a la isla; en el segundo, la voz se sitúa en las “tabernas”, lugar opuesto a cualquier ambiente de santidad cristiana. El relato de su experiencia, al que Costa Picazo, como ya apunté, se refiere como su “aventurera vida” poco tiene de agradable. La palabra “repito” (v. 7), cuyo objeto directo es el “relato”, se ve violentamente modificada por la frase “como una obsesión”. Finalmente, en todo este cuarteto, como en el anterior, las rimas refuerzan las tensiones semánticas presentadas: “infinito” rima con “repito”, y “eternas”, casi grotescamente, con “tabernas”.

La posición del dístico o pareado en el soneto —como se recordará, en los vv. 9-10— se vuelve aquí especialmente relevante. La contundencia de su rima (“hombres” / “nombres”) fortalece, en buena medida, la vuelta al tema de la salvación divina (“Dios me ha devuelto”, v. 9). Su fuerza, por otro lado, se ve aumentada por el ritmo paralelo de los acentos, en la cuarta, sexta y décima sílaba de ambos versos. Los sustantivos “números y nombres”, por otro lado, pueden recordarnos las crónicas de Steele y Rogers, según las cuales Selkirk encontraba consuelo escribiendo su nombre en los árboles, registrando en ellos los días de su confinamiento o haciendo ejercicios espirituales en lugares y horas determinados.

No deja de haber algunos elementos inquietantes en las connotaciones de estos dos versos, sin embargo. Consideremos la lista de sustantivos que componen el “mundo de los hombres” (v. 9): “espejos, puertas, números y nombres” (v. 10). Recordemos que, según los heresiarcas de Tlön, “los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres” (Borges, 1974: 431). En cuanto a los “números”, Carlos Cortínez, quien analiza este verso en cierta profundidad, cita la siguiente opinión del libro clásico *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, de Ana

María Barrenechea: “La geometría y los números, las más humanas de las creaciones junto con el lenguaje pueden servirle a Borges [...] de metáforas que expresan esa no-humanidad de lo divino, pues su simplicidad alude a una perfección aséptica, sin mezcla de pasiones y de dudas” (Barrenechea citada en Cortínez, 1979: 207). Acaso el sustantivo más inocente y tranquilizador de todos en este verso sea “puertas” dado que, como el mismo Cortínez apunta, “la puerta tiene el valor de la metonimia de la casa o de sus ocupantes” (1979: 206). No deja de dar qué pensar, a pesar de todo, la asociación de “puertas” con “espejos” a través de la yuxtaposición de ambas palabras. Alguna semejanza hay entre ambos objetos. Un espejo parece abrir una entrada a otro lugar.

Por otro lado, el dístico, que en un soneto inglés remataría toda la composición, aquí sólo ofrece, si acaso, un alivio temporal. Después de declarar en el pareado la salvación divina, el poema procede hacia el último cuarteto, que vuelve a situarse en el terreno del movimiento oscilatorio entre la salvación y la desesperación. Mientras que en los dos primeros cuartetos procedemos de la soledad a la liberación, incluso cuando ésta se da en el malestar, como en los vv. 7-8, el último cuarteto procede al revés, como en un espejo con respecto a los otros dos cuartetos: va de la redención a la duda. El último cuarteto puede compararse así con una especie de prisma, que refracta e invierte la imagen de los ocho primeros versos. Los vv. 11-12 enfatizan el consuelo del dístico (“y ya no soy aquél que eternamente / miraba el mar y su profunda estepa”). Aunque la palabra “eternamente” hace eco del adjetivo “eternas” y del sustantivo “infinito” de los versos 5 y 6, respectivamente, la voz parece haber superado su sueño, pues ahora hace uso de un tiempo que remite al pasado, incluso si éste es el imperfecto (“miraba”). Sin embargo, el sentido de estos versos se completa en la pregunta sin respuesta de los últimos dos versos del poema, que ponen en evidencia la imposibilidad de ser salvado: “¿Y cómo haré para que ese otro sepa / que estoy aquí, salvado, entre mi gente?” (vv. 13-14).

Los dos últimos versos presentan una especie de desdoblamiento de la personalidad de Selkirk. La división se establece de varias formas. La voz poética introduce la palabra “otro” en el v. 13, acompañada del demostrativo “ese”, lo cual no sólo distancia a ese “otro” que él mismo es, sino que también lo vincula con el “mar aquel” del primer verso. En contraposición al “otro”, la voz poética se vale de la oración “estoy aquí”, que denota inmediatez, presencia e identidad, y se autodefine con el verbo “salvado”, que nos lleva nuevamente al verso dos y a las campanas, que son allí sujeto del mismo verbo “salvar”. Las dos identidades de la voz poética se definen en los espacios de prisión y liberación que representan las dos islas: la desierta y Gran Bretaña, respectivamente. La pregunta sugiere la imposibilidad de su integración. Tal falta de integración, además, se refuerza en la disonancia de las rimas y del ritmo de los versos. No parece sentirse entre “eternamente” (v. 11) y “gente” (v. 14), ni entre “estepa” (v. 12) y “sepa” (v. 13) la complementariedad ni el contraste que existe en las rimas del resto del soneto. Por otro lado, a pesar de que los vv. 13 y 14 tienen acentos en la cuarta, octava y décima sílaba, y en la cuarta, sexta y décima sílaba, respectivamente, también tienen un extraño acento en séptima, lo cual los hace especialmente disonantes en el

contexto del soneto y en la tradición del soneto en español: “¿Y cómo haré para que é (7)se ótro sépa / que estóy aquí salvá(7)do éntre mi génte?”. Dice Domínguez Caparrós (1999) que al endecasílabo con acentos en las sílabas cuarta y séptima, llamado de “gaita gallega”, “Desde un punto de vista clasicista, se lo considera falto de la gravedad del endecasílabo” (1999: 139).

El personaje de Borges, como ya he sugerido, presenta una diferencia esencial con el de, por ejemplo, Steele o Rogers. Como se recordará, el Selkirk que nos retrata Steele lamenta incluso haber regresado a la civilización, en tanto que ésta lo ha vuelto consciente de nuevo de los males que aquejan a todo individuo que vive en sociedad. En el caso del soneto de Borges, a pesar de la realidad de su rescate, el personaje no se siente por completo liberado de la isla desierta, que vuelve en sus sueños para atormentarlo. Borges no está interesado en la narración presentada por Steele o Rogers sobre Selkirk. Su marinero está profundamente escindido a causa de su viaje. Costa Picazo compara al personaje con una célebre creación de Samuel Taylor Coleridge (1772-1834): “es una especie de Viejo marino, el personaje del poema de Coleridge (‘The Rime of The Ancient Mariner’), solo que Borges introduce el tema del doble” (Borges, 2010: 547). Como se recordará, en el poema de Coleridge, el marinero está condenado a repetir su historia para conseguir alivio de su extraña aventura en el océano. Dicen los versos 582-585 de la versión del poema de 1817: “Since then, at an uncertain hour, / That agony returns: / And till my ghastly tale is told, / This heart within me burns”. No obstante, como se puede ver, contar su historia no le da a Selkirk ningún alivio. Vale la pena resaltar que la comparación de Costa Picazo nos permite notar la lejanía entre el Selkirk de Borges y el de Steele y Rogers e, incluso, el Crusoe de Defoe. El personaje borgesiano se aproxima más a un romántico perdido en su subjetividad que se resiste a los dictados de la lógica. Este Selkirk dividido y especular es, también, profundamente borgesiano. Como ya anuncié, además, creo que hay una sombra más detrás del soneto de Borges —la de William Cowper, quien en 1782 publicó “Verses, Supposed to be Written by Alexander Selkirk, during His Solitary Abode in the Island of Juan Fernandez”—.

Cowper es actualmente un poeta relativamente olvidado, pero, como dice la *Norton Anthology of English Literature*, uno de esos textos que, se quiera o no, todavía ilustran el canon de la literatura inglesa, y que todavía contiene algunas selecciones de las obras de este poeta, “Blake, Wordsworth, and Coleridge felt close to him, and so did many literary women. No eighteenth-century poet was more beloved” (Greenblatt, Noggle y Lipking, 2012: 3072). Era, de hecho, el poeta favorito de Austen. Cualquiera que haya leído *Sense and Sensibility* podrá recordar a Marianne Dashwood criticando a Edward Ferrars por leer sin emoción a Cowper: “Oh! mama, how spiritless, how tame was Edward’s manner in reading to us last night! I felt for my sister most severely. [...] To read those beautiful lines which have frequently almost driven me wild, pronounced with such impenetrable calmness, such dreadful indifference!” (Austen, 2002: 15-16). En lo que atañe a la periodización de la literatura inglesa, se suele incluir a Cowper en lo que se denomina “The Age of Sensibility”, momento que

cierra el neoclasicismo y anuncia el romanticismo. Como por lo menos un par de sus contemporáneos, Christopher Smart y William Blake, la inestabilidad mental fue uno de los principales motores de su obra. A diferencia de Blake, pero como Smart, pasó alguna temporada en el manicomio. Vivió recluido buena parte de su vida, batallando constantemente contra la melancolía y sintiéndose culpable ante Dios por un par de intentos de suicidio.

Borges menciona a Cowper explícitamente en un par de ocasiones en su obra.⁴ Tal vez la referencia menos interesante es la que se encuentra en la “Biografía sintética” (título de una columna que Borges escribía en la revista *El Hogar*) de T. F. Powys, novelista inglés “de ascendencia ilustre, ya que entre las personas de su sangre están John Donne y William Cowper” (Borges, 1996: 358). Dicha biografía fue publicada el 15 de abril de 1938. En otras dos ocasiones, Borges se refiere a las traducciones que Cowper realizó de la obra de Homero. Una pertenece al famoso ensayo “Las traducciones homéricas”. Sobre los esfuerzos de Cowper con Homero, nos dice Borges: “[su traducción] es la más inocua de todas: es literal, hasta donde los deberes del acento miltónico lo permiten” (1996: 243).⁵ El ensayo es originalmente de 1932. Cuatro años más tarde, en una reseña publicada en la revista *Sur* sobre una traducción de la *Odisea* ejecutada por T. E. Lawrence, “Lawrence de Arabia”, el escritor argentino emitiría un juicio acaso menos severo en sus matices, pero prácticamente igual, sobre las labores del poeta dieciochesco, al mencionar “la rapsodia miltónica de Cowper” (Borges, 1996: 136) para definir su “traducción homérica”.

A pesar de la ausencia de más menciones a este poeta inglés en su obra, creo que es posible oír ecos de su poema sobre Selkirk en el poema de Borges pero, como dije al principio, es mi propósito esencial llevar a cabo una lectura comparada de ambos que

⁴ La búsqueda de estas referencias se realizó en el Finder’s Guide de la página digital del Borges Center de la Universidad de Pittsburgh y en Rosato y Álvarez (2010).

⁵ Justo es decir que Borges no permite al lector juzgar directamente las traducciones de ninguno de los escritores ingleses que menciona en el ensayo, pues los fragmentos que presenta de todas ellas han sido, a su vez, traducidos por él al español. Dice su versión de la de Cowper, que proviene de los vv. 533-537 del canto XI de la *Odisea*: “Al fin, luego que saqueamos la levantada villa de Priamo, cargado de abundantes despojos seguro se embarcó, ni de lanza o venablo en nada ofendido, ni en la refriega por el filo de los alfanjes, como en la guerra suele acontecer, donde son repartidas las heridas promiscuamente, según la voluntad del fogoso Marte” (241-242). Cowper habría escrito: “At length when we had sacked the lofty town / Of Priam, laden with abundant spoils / He safe embark’d, neither by spear of shaft / Aught hurt, or in close fight by faulchion’s edge / As oft in war befalls, where wounds are dealt / Promiscuous, at the will of fiery Mars” (Borges, 1999b: 72). Un análisis de este pasaje y de su traducción por Borges excede mis objetivos aquí. Pongo, como punto de comparación, estos versos tal como aparecen en traducciones académicas en inglés y en español. La traducción al español es de José Manuel Pabón: “Arrasado por fin el alcázar excelso de Priamo, / con su parte de presa y honor embarcó su navío / sin sufrir ningún daño: no herido por lanza de bronce / ni alcanzado tampoco de cerca, cual suele en la guerra / ocurrir tantas veces, que es ciega la furia de Ares” (Homero, 2007: 213). Presento en inglés la de A. T. Murray, revisada por George E. Dimock: “But after we had sacked the lofty city of Priam, he went on board his ship with the share of his spoil and a noble prize --al unscathed as he was, neither struck with the sharp spear nor stabbed in closed combat, as often befalls in war; for Ares rages confusedly” (Homero, 1998: 439).

aspira a iluminarlos mutuamente. Presento el texto de Cowper a continuación, tal como se reproduce en la antología editada por Michael Bruce para Everyman en 1999. El texto (Cowper, 1999: 6-7), nos dice (1999: 88), está basado en la edición de los poemas de Cowper de 1800, y atiende también a las ediciones de 1967, de Milford y Russell, y 1980, de Baird y Ryskamp.

I am monarch of all I survey,
 My right there is none to dispute;
 From the centre all round to the sea,
 I am lord of the fowl and the brute.
 [5] O solitude! where are the charms
 That sages have seen in thy face?
 Better dwell in the midst of alarms,
 Than reign in this horrible place.

I am out of humanity's reach,
 [10] I must finish my journey alone,
 Never hear the sweet music of speech;
 I start at the sound of my own.
 The beasts that roam over the plain,
 My form with indifference see;
 [15] They are so unacquainted with man,
 Their tameness is shocking to me.

Society, friendship, and love,
 Divinely bestowed upon man,
 Oh had I the wings of a dove,
 [20] How soon would I taste you again!
 My sorrows I then might assuage
 In the ways of religion and truth,
 Might learn from the wisdom of age,
 And be cheer'd by the sallies of youth.

[25] Religion! what treasure untold
 Resides in that heavenly word!
 More precious than silver and gold,
 Or all that this earth can afford.
 But the sound of the church-going bell
 [30] These valleys and rocks never heard,
 Ne'er sigh'd at the sound of a knell,
 Or smil'd when a sabbath appear'd.

Ye winds, that have made me your sport,
 Convey to this desolate shore
 [35] Some cordial endearing report
 Of a land I shall visit no more.
 My friends, do they now and then send
 A wish or a thought after me?
 O tell me I yet have a friend,
 [40] Though a friend I am never to see.

How fleet is a glance of the mind!
 Compar'd with the speed of its flight,
 The tempest itself lags behind,
 And the swift-wing'd arrows of light.
 [45] When I think of my own native land,
 In a moment I seem to be there;
 But alas! recollection at hand
 Soon hurries me back to despair.

But the sea-fowl is gone to her nest,
 [50] The beast is laid down in his lair,
 Even here is a season of rest,
 And I to my cabin repair.
 There is mercy in ev'ry place,
 And mercy, encouraging thought!
 [55] Gives even affliction a grace,
 And reconciles man to his lot.

El poema de Cowper cuenta con siete estrofas de ocho versos. Éstas en realidad se componen de dos partes, cada una con rimas alternadas (ababcbcd). Por lo tanto, el texto puede dividirse en catorce unidades, más que en siete. Cada estrofa es, en realidad, doble. Como el de Borges, éste es un poema en primera persona cuya voz poética es Alexander Selkirk. Por ello, puede considerarse un ejemplo de prosopopeya —es decir, un antecedente del monólogo dramático del siglo XIX—. Una vez más, en este poema, la identidad de la voz poética se hace patente no sólo por el título (“Verses, supposed to be written by Alexander Selkirk”), que aquí es mucho más explícito que el de Borges, sino porque las características de la voz son compatibles con las del marinero escocés.

Como en el poema de Borges, el movimiento pendular entre dos actitudes marca el poema. Estas tensiones están enfatizadas en ocasiones por la naturaleza doble de cada estrofa. En la primera, por ejemplo, los cuatro primeros versos realzan el poder de Selkirk, en tanto único señor de la isla. “I am a monarch”, dice el v. 1. Los tres siguientes versos expanden este concepto, con un importante límite, como en el soneto del

argentino: el mar, mencionado en el v. 3. Los siguientes cuatro versos de esta estrofa, por otro lado, parecen contradecir a Steele, en la medida en la que rechazan articular la experiencia de la soledad según el tópico horaciano del *beatius ille*, que en español se puede resumir en los famosos versos de Fray Luis: “Qué descansada vida / la del que huye el mundanal rüido” (“Oda a la vida retirada”, vv. 1-2). De hecho, la voz no sólo se resiste a emplear dicho tópico, sino que lo niega, al calificar la isla como “horrible” (v. 8) y referirse a las virtudes de la soledad como meros “charms that sages have seen” (vv. 5-6).

Un contraste similar puede notarse en la cuarta estrofa. Los primeros cuatro versos alaban, comparándolas con un “treasure untold” (v. 25), las bendiciones de la religión. De hecho, expanden la metáfora haciendo mención explícita de “silver and gold” (v. 27). Los últimos cuatro, sin embargo, marcan la ausencia de dicho tesoro con una imagen que evoca fuertemente los vv. 2-4 del soneto de Borges; las campanas de la iglesia son mencionadas en la forma de una ausencia en los vv. 29-32 de Cowper: “But the sound of the church-going bell / These valleys and rocks never heard, / Ne'er sigh'd at the sound of a knell / Or smil'd when a Sabbath appeared”. Una tensión tal vez más sutil se advierte en la última estrofa. El consuelo que el personaje encuentra no tiene tanto que ver con la estoica comprensión del que halla la virtud de la soledad y la simplicidad, sino con el puro cansancio (vv. 49-56):

But the sea-fowl is gone to her nest,
 [50] The beast is laid down in his lair,
 Even here is a season of rest,
 And I to my cabin repair.
 There is mercy in every place,
 And mercy, encouraging thought!
 [55] Gives even affliction a grace,
 And reconciles man to his lot.

La misericordia (“mercy”) es mencionada dos veces en el último cuarteto (vv. 53-54), es cierto, pero la estrofa está determinada más bien por la rima entre “nest” (v. 49) y “rest” (v. 51) de la primera cuarteta. El día siguiente traerá, para Selkirk, una nueva serie de ondulaciones entre el consuelo y la desesperación. El poema de Borges concluye con una pregunta. El de Cowper representa un ciclo de desesperación, cansancio y consuelo.

Vale mencionar también el contraste, aunque asimétrico, que hay en los versos de la sexta estrofa. Los primeros seis versos desarrollan el concepto de la rapidez del pensamiento, comparando a éste con la tempestad y la luz. Gracias su rapidez, Selkirk parece poder transportarse a su patria (“In a moment I seem to be there”, v. 46). Los últimos dos versos de la estrofa, sin embargo, niegan tal posibilidad (“But alas! recollection at hand / Soon hurries me back to despair”, vv. 47-48). Esos versos parecen reflejar e invertir (los dos términos tienen algo de sinónimos) la primera estrofa del

poema de Borges, donde Selkirk despierta de su pesadilla y es devuelto a la realidad de su patria. Como puede verse, existen paralelismos y semejanzas entre ambos poemas. Ambos usan el mismo recurso retórico como eje de la composición: la prosopopeya. El desarrollo discursivo es también similar en ambos casos: un movimiento constante entre el consuelo y la desesperación. Las dos composiciones comparten también ciertas imágenes, por ejemplo, las campanas que repican y el pensamiento que permite transportarse entre las dos islas con aparente inmediatez.

Ciertos contrastes y diferencias son dignos de mencionarse. Mientras que Cowper escribe un poema en estrofas de dos unidades cada una, que suelen servirle para crear contrastes, Borges escogió la forma cerrada del soneto. La estructura de Cowper es abierta, pero el discurso del personaje sugiere circularidad; los versos finales insertan los vaivenes del pensamiento del naufrago en el ciclo diurno. Borges hace uso de un dístico en los vv. 9-10 para dividir el soneto en tres partes desiguales (vv. 1-8, vv.9-10, y vv. 11-14, respectivamente). Puede decirse que, de algún modo, la primera se refleja en la tercera. La primera parte consta de dos cuartetos en los que el personaje se mueve, una y otra vez, de la sensación de aislamiento a la salvación. Los últimos cuatro versos invierten ese movimiento y concluyen con una pregunta.

Vistos el uno frente al otro, el poema de Borges es un reflejo invertido (como ya he dicho, estas dos palabras están asociadas) del de Cowper. Borges sitúa a Selkirk después de su aparente salvación; Cowper, antes. Su lectura conjunta sitúa al marinero escocés en un lugar muy diferente de los relatos de Steele y Rogers y, por supuesto, del emprendedor y piadoso Crusoe de Defoe. Ni uno ni otro de los dos textos poéticos en los que me he concentrado aquí constituye una narrativa de progreso gradual. El desarrollo poético de ambos invita aquí, más bien, a la comparación, ya declarada antes, con el círculo, o con el péndulo.

Patricia Meyer Spacks (1976), en el artículo que ya cité anteriormente, estudia dos “autobiografías espirituales” del siglo XVIII, una ficticia y una “real” (tan real como puede ser una autobiografía): la primera es el *Robinson Crusoe*; la segunda, la que el propio Cowper escribió de su vida en la década de 1760, cuando aún era bastante joven (estaba en sus treinta) y no había escrito todavía algunos de sus poemas más famosos, entre ellos el poema sobre Selkirk. En su texto, Spacks describe las tensiones que una autobiografía de este tipo presenta para su autor al intentar ajustarse a un argumento de desarrollo espiritual marcado por sus propias convenciones narrativas. Nos dice que, en el caso de Cowper, “he expresses through his writing an imaginative and psychic conflict not fully resolved by conversion” (Spacks, 1976: 426). Spacks sostiene también algo que es una consecuencia lógica de su argumentación. Si la autobiografía “espiritual” falsea y modifica los hechos para ajustarse a un cierto esquema narrativo, entonces el verdadero artífice del biografiado no es Dios (o si generalizamos para otras biografías, el destino, las fuerzas históricas, el universo que conspira a favor de uno), sino el autor de la propia autobiografía: “The spiritual autobiography can reveal the intricacies of the imagination: a force leading men toward or away from God, in the living and the telling of lives, a force thus defining his ultimate identity” (434).

Si en la narrativa autobiográfica el autor tiende a suprimir sin éxito ansiedades que le impedirían dar consistencia a su relato, estos poemas, por el mismo carácter contemplativo pero no narrativo del monólogo dramático (un carácter que comparte con la poesía lírica), le permiten a sus autores concentrarse en lo no resuelto: en esas mismas ansiedades. La lección que nos parecen dar estos dos textos parece un tanto sombría. Incluso si se es “monarch of all”, incluso si se es salvado, no todo está resuelto; siempre habrá partes de nosotros reacias a nuestro control absoluto. No somos dueños de nosotros mismos. Aunque sabemos que los textos no tienen por qué darnos lecciones (y tal vez no nos las dan, sino que ciertos lectores las crean a partir de los textos), es posible que se pueda ver esta oscuridad bajo otra luz. En un texto titulado “Odiseo-Ulises-Sísifo”, Adriana Crolla (2007) compara, imprevisiblemente, a Ulises, viajero incansable y exitoso, varón fecundo en recursos, con el Sísifo no sólo de la mitología, sino también con el del ensayo de Camus. Dice Crolla: “en el viaje contemporáneo de Sísifo (ya lo había patentizado el Ulises joyciano) la vuelta se ha vuelto rutina y el trayecto hacia la cima, un itinerario errante hacia la nada” (2007: 248). Dicho itinerario, no obstante, cobra sentido si atendemos, como apunta Crolla, a las palabras de Camus. El francés escribe en las páginas finales de su ensayo: “Mais Sisyphé enseigne la fidélité supérieure qui nie les lieux et soulève les rochers. [...] La lutte elle-même vers les sommets suffit à remplir un cœur d’homme. Il faut imaginer Sisyphe heureux” (2019: 168). Hay que imaginarse a Sísifo dichoso “porque puede descubrir que su roca es su cosa’. [...] Por ello su destino le pertenece” (Crolla, 2007: 248-249).

Los respectivos Selkirk de Cowper y de Borges pueden compararse con este Sísifo. Si el de Cowper parece situado en un movimiento cíclico, ya volverá a revivir su salvación espiritual en algún arco de ese ciclo. Consideremos, por otro lado, la conclusión del poema de Borges. Como hemos visto, la pregunta que presenta queda sin respuesta, pero, ¿debemos interpretar por ello que es una pregunta retórica? No necesariamente. Podemos pensar que nos enfrentamos a verdaderas preguntas y que es nuestro deber contestarlas. El Selkirk de Borges parece, en ese sentido, reconocer su imposibilidad de comunicarse con el otro que lo habita, pero comprometido, de cualquier manera, a seguir intentándolo.

Llama la atención que Cowper y Borges, admiradores de Homero, se centren no en el aspecto heroico del vagabundo de los mares, o en el alivio del viajero que regresa a casa, sino en su contraparte, el náufrago espantado, abandonado en una isla desierta o que, salvado, no logra recuperarse de la experiencia de soledad y de abandono. Sus textos nos permiten ver los claroscuros del héroe y del aventurero, y recordar que no están hechos de una pieza. En cierto momento del *Robinson Crusoe*, en una cueva, el protagonista descubre unos ojos que lo miran, y conjetura, aterrorizado, que pueden ser del Diablo. Poco después, se dará cuenta que lo mira un macho cabrío moribundo: “I saw lying on the Ground a most frightful old He-goat, just making his Will, as we say, and gasping for life, and dying indeed of meer [*sic*] old Age” (Defoe, 1994: 129).

Al final de un soneto hermano de “Alexander Selkirk”, “Odisea, libro vigésimo tercero” (Borges, 1978: 213), Borges coloca una pregunta hasta cierto punto semejante

a la que se hace el marinero escocés, esta vez con respecto a Odiseo, después de haber regresado a Ítaca (vv. 11-14): “pero ¿dónde está aquel hombre / que en los días y noches del destierro / erraba por el mundo como un perro / y decía que Nadie era su nombre?”. Incluso Odiseo puede estar dividido después de su regreso. Vale la pena percatarse de que Borges hace aquí uso en dos de sus versos de los mismos sustantivos que constituyen la rima del dístico de “Alexander Selkirk”: “hombre” y “nombre”. La rima en ambos poemas apunta a la falta de conexión entre el individuo y su identidad. Por lo demás, el argentino estaba perfectamente consciente de las analogías entre sus dos poemas, y así lo expresó en el prólogo de *El otro, el mismo*, el poemario donde ambos están uno al lado del otro: “Alexander Selkirk” no difiere notoriamente de “Odisea, libro vigésimo tercero” (Borges, 1978: 167).

A través de esta asociación explícita con Odiseo, establecida por el mismo Borges, su Selkirk se convierte no sólo en la imagen de cierto tipo de individuo, indefenso e irremediamente escindido por su circunstancia. El personaje es también la imagen del héroe que, aunque exitoso, también está dividido. Valiéndonos de Camus, podemos decir que todos somos varias personas, Selkirk, Odiseo y Sísifo, y que el intento eterno de trascender nuestra condición no sólo es condena, sino también destino asumido.

En un ensayo titulado “Lo que no se dice en un poema de Borges”, uno de los pocos en los que se hace alusión a “Alexander Selkirk”, aunque muy superficialmente, Carlos Cortínez (1979) trata de desenmascarar la reticencia del autor argentino y desarmar uno de los crípticos poemas amorosos de éste para descubrir la experiencia real de Borges. Cortínez escribe en las páginas finales de su texto: “Son tantas las alusiones al tema [del desamor] en la obra de Borges, vinculadas a referencias autobiográficas, que nos sentimos casi obligados a afirmar que ellas se refieren a una misma experiencia infortunada que le acaeció a él, Jorge Luis Borges” (1979: 217). Puede ser así, pero tales explicaciones son fáciles de encontrar y, por ello, hasta cierto punto, poco interesantes. No es raro que los escritores hablen de la relación entre su vida y sus poemas. Por mucho que aceptemos que la voz del poema no es idéntica a la del poeta, en ocasiones parece que el poeta busca identificarse con esa voz. En el soneto “A quien ya no es joven” (Borges, 1978: 211), también rimado al estilo francés, que precede a “Alexander Selkirk” en *El otro, el mismo*, Borges parece desenmascararse cuando dice, en los vv. 5-14:

¿A qué sigues buscando en el brumoso
bronce de los hexámetros la guerra
si están aquí los siete pies de tierra,
la brusca sangre y el abierto foso?

Aquí te acecha el insondable espejo
que soñará y olvidará el reflejo
de tus postrimerías y agonías.

Ya te cerca lo último. Es la casa
 donde tu breve y lenta tarde pasa
 y la calle que ves todos los días.

El comentario de Cortínez parece innecesario ante tal declaración. La casa donde la voz habita no parece distinta de la isla de Selkirk. Lo mismo puede decirse de Cowper. Tal vez su poema más antologado sea “The Castaway”. En él, se nos describe la tragedia de un marinero que ha caído al océano durante una tormenta y a quien sus compañeros desde el barco son incapaces de salvar. En la última estrofa, la voz poética usa al hombre que se ahoga irremediamente para hablar de todos los seres humanos, pero también de sí misma (Cowper, 1999: 5 vv. 61-66):

No voice divine the storm allay'd,
 No light propitious shone,
 When, snatched from all effectual aid,
 We perish'd, each, alone:
 But I, beneath a rougher sea,
 And whelm'd in deeper gulfs than he.

Al leer estos versos, es difícil no pensar que la voz poética se identifica con Cowper, suicida fracasado y depresivo recluso durante la mayor parte de su vida. No obstante, aunque simpatizo con su dilema, me parece un poema más interesante, por más reticente, su composición sobre Alexander Selkirk. Tanto Cowper como Borges decidieron, al menos en estos poemas, no escribir poesía confesional, sino entregar a los lectores la representación de una experiencia a través de la prosopopeya. Querer encontrar al poeta detrás de ésta me parece, así, un ejercicio que hasta cierto punto nos distrae del texto, reflejo o máscara no sólo de un momento de su creador, sino de las personas que nos habitan.

En otro de sus ensayos sobre la traducción, “El enigma de Edward Fitzgerald”, Borges se maravilla ante la traducción que Fitzgerald (un poeta tan olvidado como Cowper, si no es que más) hizo de las rubayat de Jayyam, y que publicó con el título *Rubáiyát of Omar Khayyám, The Astronomer Poet of Persia*, un clásico de la poesía victoriana. Como un intento de explicarse este fenómeno literario, el argentino presenta, entre otras, una explicación sobrenatural: “Isaac Luria el León enseñó que el alma de un muerto puede entrar en un alma desventurada para sostenerla o instruirla; quizá el alma de Umar se hospedó, hacia 1857, en la de Fitzgerald” (Borges, 1974: 690). Yo me atrevería a decir que tal explicación se puede usar como metáfora de la relación entre Borges y Cowper, a través de la figura de Selkirk. En el monólogo dramático del argentino, que a su modo también puede ser considerado una traducción, en la medida en la que ofrece una versión del poema de Cowper en cuanto a estructura e imágenes, Borges no sólo habla detrás de Selkirk, sino que también hace hablar al Selkirk de Cowper, y al propio Cowper. Pero también puede hablar por nosotros y por nuestros

problemas profundos no resueltos, y por nuestro intento de solucionarlos. Y, finalmente, más allá de ello, también construye un soneto que le permite manejar la experiencia de la soledad y del desamparo con la ilusión del dominio sobre la palabra, de una forma tan eficiente como puede ser escribir una “autobiografía espiritual”. Por medio de la creación o el análisis de un artificio verbal, podemos descubrirnos y, también, olvidarnos de nosotros.

Al final de *The Rime of The Ancient Mariner*, que ya hemos mencionado, el hombre que ha sido *elegido* para escuchar el relato del viejo marino se aleja “A sadder and a wiser man” (Coleridge, 1992: 65 v. 624). La frase se puede aplicar al lector de los dos poemas que he tratado de comentar en cierto detalle aquí. La poesía no es sólo “la Palabra, libertad que se inventa y que me inventa cada día”, como diría Octavio Paz (1998: 72); es también un “ajedrez misterioso, cuyo tablero y cuyas piezas cambian como en un sueño” (Borges, 1978: 169), y que jugamos leyéndolo.

Bibliografía

- AQUIEN, Michèle; y MOLINIÉ, Georges. (1999). *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*. Varese: Librairie Générale Française.
- AUSTEN, Jane. (2002). *Sense and Sensibility* (Claudia L. Johnson, Ed.). S. l.: W. W. Norton and Company.
- BORGES, Jorge Luis. (1974). *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- BORGES, Jorge Luis. (1978). *Obra poética*. Buenos Aires: Emecé.
- BORGES, Jorge Luis. (1996). *Obras completas 4*. Barcelona: Emecé.
- BORGES, Jorge Luis. (1997). *Introducción a la literatura inglesa* (María Esther Vázquez, Colab.). Buenos Aires: Emecé.
- BORGES, Jorge Luis. (1999a). *Œuvres complètes 2* (Jean Pierre Bernès, Ed.). Lora: Gallimard.
- BORGES, Jorge Luis. (1999b). *Selected Non-Fictions* (Eliot Weinberger, Ed.; Esther Allen, Suzanne Jill Levine y Eliot Weinberger, Trads.). S. l.: Penguin Books.
- BORGES, Jorge Luis. (2010). *Obras completas. Edición crítica. 2.* (anotada por Rolando Costa Picazo). Buenos Aires: Emecé.
- BYRON, Glennis. (2003). *Dramatic Monologue*. S. l.: Routledge.
- CAMUS, Albert. (2019). *Le mythe de Sisyphe*. S. l.: Gallimard.
- CERVERA SALINAS, Vicente. (1992). *La poesía de Jorge Luis Borges: Historia de una Eternidad*. Murcia: Universidad de Murcia.
- COLERIDGE, Samuel Taylor. (1992). *The Major Works* (H. J. Jackson, Ed.). Oxford: Oxford University Press.
- COOKE, Edward. (1994 [1712]). “Rescue of Alexander Selkirk from Juan Fernandez Island”. En Daniel Defoe, *Robinson Crusoe* (Michael Shinagel, Ed.). 230. S. l.: W. W. Norton and Company.

- CORTÍNEZ, Carlos. (1979). "Lo que no se dice en un poema de Borges". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 3(3), 201-218.
- COWPER, William. (1999). *Poetry* (Michael Bruce, Ed.). Guernsey: Everyman.
- CROLLA, Adriana. (2007). "Odiseo-Ulises-Sísifo: 'fatti non foste a viver come bruti'". *Revista de Culturas y Literaturas Comparadas*, 1(0), 236-251.
- DEFOE, Daniel. (1994). *Robinson Crusoe* (Michael Shinagel, Ed.). S. l.: W. W. Norton and Company.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José. (1999). *Diccionario de Métrica Española*. Madrid: Alianza Editorial.
- GREENBLATT, Stephen; NOGGLE, James; y LIPKING, Lawrence (Eds.). (2012). *The Norton Anthology of English Literature. The Restoration and The Eighteenth Century*. Estados Unidos de América: W. W. Norton and Company.
- GREENE, Roland; y CUSHMAN, Stephen (Eds.). (2012). *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press.
- HELFT, Nicolás. (1997). *Jorge Luis Borges. Bibliografía completa*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- HOMER. (1998). *Odyssey* (A. T. Murray y George E. Dimock, Trads.). Ann Arbor: Harvard University Press.
- HOMERO. (2007). *Odisea* (Carlos García Gual, Introd.; José Manuel Pabón, Trad.). Barcelona: RBA Libros.
- JONES, Julie. (1986). "Borges and Browning: A Dramatic Dialogue". En Carlos Cortínez (Ed.), *Borges The Poet*. 207-218. Fayetteville: The University of Arkansas Press.
- LANGBAUM, Robert. (1963). *The Poetry of Experience*. Estados Unidos de América: W. W. Norton and Company.
- PAZ, Octavio. (1998). *Libertad bajo palabra* (Enrico Mario Santi, Ed.). Madrid: Cátedra.
- ROGERS, Woodes. (1994 [1712]). "Account of Alexander's Selkirk Solitary Life on Juan Fernandez Island for Four Years and Four Months". En Daniel Defoe, *Robinson Crusoe* (Michael Shinagel, Ed.). 230-235. Estados Unidos de América: W. W. Norton and Company.
- ROSATO, Laura; y ÁLVAREZ, Germán (Eds.). (2010). *Borges, libros y lecturas*. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional.
- SPACKS, Patricia Meyer. (1976). "The Soul's Imaginings: Daniel Defoe, William Cowper". *PMLA*, 91(3). 420-435.
- STEELE, Richard. (1994 [1713]). "On Alexander Selkirk". En Daniel Defoe, *Robinson Crusoe* (Michael Shinagel, Ed.). 235-238. Estados Unidos de América: W. W. Norton and Company.

Lecture sociocritique du roman français contemporain *No et moi* de Delphine de Vigan

Una lectura sociocrítica de la novela francesa contemporánea *No y yo*, de Delphine de Vigan

Monique LANDAIS CHOIMET
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen

Elegir es eliminar, pero también es privilegiar y, para este artículo, mi elección recayó en *No y yo* (2007) de Delphine de Vigan, una novela que se encuentra en la encrucijada de dos tendencias literarias muy estudiadas por Dominique Viart y Alexandre Gefen. El primero de estos dos teóricos franceses ha estado analizando la literatura de campo desde los años 80; el segundo explora la función terapéutica de una práctica escritural que busca reparar al mundo. Esta encrucijada de ópticas en el límite de la producción literaria y de las ciencias humanas y sociales ilustra la facultad de la literatura para organizar encuentros individuales que nos ayudan a comprender mejor el mundo social, sus problemas estéticos y éticos, sus caminos tortuosos e improbables que nos revelan a nosotros mismos y a los demás. A través de la perspectiva sociocrítica de Claude Duchet y Pierre Popovic, este artículo planea dilucidar qué dice la novela sobre el mundo y de qué manera lo dice. Así definida, la lectura sociocrítica toma forma y sentido a medida que se entrelazan el análisis textual y el estudio sociológico de la novela. Este enfoque híbrido captura el espíritu de nuestro tiempo y fomenta una reflexividad crítica.

Palabras clave: Literatura de campo, reparación del mundo, sociocrítica, hibrididad, reflexividad crítica

Abstract

To choose is to eliminate, but it is also to privilege and, for this article, my choice fell on *No et moi* (2007) by Delphine de Vigan, a novel that is at the crossroads of two literary tendencies much studied today by Dominique Viart and Alexandre Gefen. The first of these two French theorists has been analyzing field literature since the 1980s; the second explores the therapeutic function of a scriptural practice

that seeks to repair the world. This crossroads of optics at the edge of literary production and the humanities and social sciences illustrates the faculty of literature to stage individual encounters that help us to understand better the social world, its aesthetic and ethical issues, its tortuous and improbable paths that reveal us to ourselves and others. It is through the sociocritical perspective of Claude Duchet and Pierre Popovic that this article plans to elucidate what the novel says about the world and in what ways it says it. Thus defined, the sociocritical reading takes shape and sense as one intertwines the textual analysis and sociological study of the novel. This hybrid approach captures the spirit of our time and fosters critical reflexivity.

Keywords: Field literature, repair the world, sociocriticism, hybridity, critical reflexivity.

L'homme est comme l'escargot : le chemin qu'il doit prendre pour arriver jusqu'à lui-même est tortueux.

—Stanislaw Jerzy Lec

1. Introduction

Sans vouloir entrer dans des considérations théoriques partiales ou des conjonctures historiques hasardeuses, il me semble cependant nécessaire de commencer par préciser brièvement dans quel contexte a surgi la sociocritique et, par là même, expliciter les raisons du choix de cette approche pour l'étude d'un roman du *xxi* siècle. Le texte fondateur de cette discipline qui date de 1971 est l'œuvre de Claude Duchet, professeur à l'Université Paris VIII et critique littéraire. C'est dans un article intitulé "Pour une sociocritique ou variations sur un incipit" publié dans le numéro 1 de la revue *Littérature*, qu'il énonce les propositions initiales de ce nouvel accès aux textes. Il s'agit avant tout d'en finir avec les analyses structurales considérées après les grandes mouvances libertaires de Mai 68 comme trop ardues, ennuyeuses, réductrices et totalisantes. Déplacer la focale en multipliant les angles de vue devient le mot d'ordre visant à éradiquer les lectures monolithiques académiques. Dès 1970, Roland Barthes préconise d'ailleurs ce point de vue qu'il illustre avec sa célèbre étude *S/Z* où il renouvelle l'approche d'un texte classique. Il y privilégie la polysémie de la connotation pour faciliter l'appréhension de la pluralité du texte que le lecteur doit aborder en tant que producteur et non simple récepteur (Barthes, 1970: 10). Cette procédure suit une "méthode de lecture qui amène à la pluralisation de la critique, [...] à la fissuration du savoir dissertatif, l'ensemble de ces activités prenant place dans l'édification (collective) d'une théorie libératoire du Signifiant" (Barthes, 1970: Quatrième de couverture).

En parallèle et en accord avec cette suprématie attribuée à la forme qui fait sens, le sociocriticien "choisit pour objet d'étude la socialité du texte comprise comme les qualités de son écriture qui assurent la possibilité de sa lisibilité et de sa circulation dans l'espace social" (Popovic, 2011: 19). En d'autres termes, il s'agit d'étudier la

façon dont la littérature s'approprié le social et le met en forme par la textualité. C'est à quoi se consacrent aujourd'hui divers chercheurs du CRIST (Centre de recherche interuniversitaire en sociocritique des textes), dans le but de renouveler le paradigme interprétatif susceptible "d'établir un horizon commun et partageable", ainsi que le spécifie Sarah Sindaco de l'Université de Liège dans une publication collective intitulée *Actualité de la sociocritique* (Maurus et Popovic, 2013: 86). La sociocriticienne belge propose d'observer les thématisations, les contradictions, les apories, les dérives sémantiques, la polysémie, etc., dans le but de saisir l'historicité des textes, leur impact critique et leurs multiples apports en matière de renouvellement social.

Forte de ces atouts empruntés aux sciences humaines et sociales, la sociocritique s'impose tout naturellement dans les périodes de crise majeure comme la nôtre et démultiplie ses pratiques ; condition *sine qua non* à la nature de son épistème. De fait, cette discipline se fonde sur deux principes fondamentaux : d'une part, l'intérêt premier pour la singularité ; d'autre part, la logique de la découverte comme structure matricielle des études littéraires. En conséquence, l'approche sociocritique se veut performative dans la mesure où elle entraîne un changement du regard que nous portons sur les objets et les phénomènes sociaux et dans le meilleur des cas, un changement d'attitude face aux tabous, aux contradictions, aux inhibitions, aux clichés, aux non-dits, aux préjugés, etc. Le point d'inflexion crucial véhiculé par cette discipline consiste alors en une intelligence constructiviste du texte étudié :

La sociocritique n'est ni une discipline ni une théorie. Elle n'est pas non plus une sociologie, de quelque sorte qu'elle soit, encore moins une méthode. Elle constitue une perspective. A ce titre, elle pose comme principe fondateur une proposition heuristique générale de laquelle peuvent dériver de nombreuses problématiques individuellement cohérentes et mutuellement compatibles. (Popovic, 2011: 1).

Il convient d'ajouter une dernière note à cette définition ouverte vu que Claude Duchet tient beaucoup à certaines fonctions particulières jouées par le lecteur/chercheur idéal : "il revient au sociocriticien de choisir le mode d'analyse et de description approprié ; il ira aussi vers ses penchants personnels et sera prié d'avoir de l'imagination" (Popovic, 2011: 19). Afin de renchérir sur ce dernier réquisit, il nous conseille vivement d'adopter la verve créatrice de Pierre Bayard dont les essais rivalisent d'intérêt avec les œuvres de fiction.

2. *Le roman contemporain comme miroir du réel*

Or, il se trouve qu'un roman contemporain me paraît pouvoir servir par antonomase les besoins d'une telle réflexion : *No et moi* de Delphine de Vigan, publié en 2007. Pourquoi "par antonomase" ? Parce que la double exclusion familiale et sociale en constitue le thème principal, résultat de l'observation sensible des couloirs du métro

parisien. Ces longues galeries qu'une foule indifférente parcourt en automate matin et soir recèlent pourtant des vécus dignes de la littérature de terrain, prisée par Dominique Viart. SDF, défavorisés, laissés-pour-compte, exclus, déshérités, les termes ne manquent pas pour étiqueter et stigmatiser ceux qui sont restés sur le banc des oubliés de la société. Toutefois, Delphine de Vigan saura surprendre son lecteur par le récit fécond d'une rencontre aux conséquences à la fois déconcertantes et vraisemblables, puisqu'elle veille minutieusement à la qualité du regard qu'elle porte sur l'autre.

Le titre en soi regroupe deux êtres énigmatiques : le premier nommé par sa négation et le second invitant à penser qu'il s'affirme comme la négation de cette négation, autrement dit par la privation de la perte. Cette dernière notion qui ressemble à une formule mathématique (une double négation égale une affirmation), a été explicitée par Tiphaine Samoyault à la fin du siècle dernier dans un recueil d'essais collectif, *L'Aujourd'hui du roman*, sous la direction de Laurent Zimmermann. À cet effet, l'essayiste (qui est aussi la dernière biographe en date de Roland Barthes), compare le processus scriptural littéraire à un déchiffrement de soi durant lequel la mémoire doit se vider afin de laisser place à l'autre en soi :

Cette expérience de la privation – d'arrachement au savoir – est décisive car elle fait naître une pensée propre qui n'aurait pas pu se développer autrement. [...] Le savoir appartient à l'avoir tandis que la privation est la privation d'être et permet alors à la pensée d'être, sans question, sans possession. C'est un type de pensée qui n'aurait pas pu advenir autrement, qui ne s'élabore pas à partir des savoirs existants ou disponibles, qui n'est pas articulation mais apparition, surgissement, et qui a besoin de la forme pour ne pas devenir un mirage. (Zimmermann, 2005: 88)

Aussi s'avère-t-il indispensable que la rencontre de l'autre s'accomplisse dans l'évidement de soi pour que le dialogue ait vraiment lieu. C'est dans ce sens que Lou (qui correspond à la première personne, moi, présente dans le titre), fait abstraction de tout préjugé et de tout interdit social, économique et culturel, pour permettre que se crée une véritable empathie mutuelle entre elle et No quand, aux yeux de tous, elles appartiennent à des univers antipodiques. Dans un processus complexe de connaissance de l'étrangeté extrême qui opère sur Lou à la manière d'un voyage initiatique, il lui sera possible de panser les blessures de l'enfance et d'affronter les grands défis de l'adolescence. En procédant de cette manière à une sorte de rituel de passage vers l'indépendance, le roman acquiert une fonction thérapeutique dans le sens où il partage la responsabilité de "réparer le monde", ainsi que le préconise Alexandre Gefen dans son essai *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle* :

Il s'agit de valoriser la littérature comme moment de constitution de communautés affectives ou comme activation de nos capacités à l'empathie grâce au pouvoir attribué à l'énonciation fictionnelle de nous conduire à changer de position affectivement et intellectuellement. [...] l'empathie n'est pas seulement une émotion morale réflexe, elle est une forme de relation et de communication *in absentia* avec l'autre. Dans le

déplacement mental produit par l'empathie, je me place dans la position de l'autre, je me désidentifie à moi-même et à mon langage privé pour me réidentifier, et j'exerce cette vertu démocratique consistant à attribuer à autrui l'existence d'une conscience morale et d'une subjectivité équivalente et égale à la mienne. Un tel déplacement est assurément plus qu'une simple contamination émotive, assurément plus qu'une sympathie : le "partager" y est indissociable du "comprendre". C'est par l'empathie que nous pouvons prendre conscience des difficultés et des souffrances d'autrui et y participer. C'est donc autant par le sentiment que par la raison que nous découvrons l'égalité. C'est bien la reconnaissance de ce pouvoir éthique et politique qui a conduit à placer l'empathie, comme le fait Martin Hoffman à la suite d'Adam Smith, au cœur de l'ontogenèse des sentiments moraux (en supposant que l'empathie nous permet de passer de la culpabilité privée à l'action sociale), et à insister, sur le plan politique, sur le rôle central de l'empathie dans la naissance et la solidification d'une conscience démocratique moderne globalisée. (Gefen, 2017: 152-153)

De cette réflexion profonde qui soutient la légitimité de la littérature contemporaine, émane une volonté de perpétrer l'*habitus* de la lecture attentive et réfléchie, active et engagée envers l'altérité. C'est dans ce sens que cet article abordera les divers aspects qui interviennent dans la construction d'un être responsable car conscient de son rôle dans la communauté, aussi minime soit-il. Ainsi se dresse une sorte de paradigme interprétatif utile à l'application d'une analyse sociocritique où les considérations éthiques et esthétiques constituent les vecteurs sous-jacents : familial, filial, amical et amoureux ; scolaire et professionnel ; social et culturel.

Une dernière considération méthodologique s'impose avant de clore cette introduction théorique et fictionnelle: plus qu'une recherche d'arguments prétendant prouver de manière incontestable la véracité de la signification attribuée au texte, cette approche préconise la mise en relief de motifs textuels afin d'assurer une "compréhension globale de la société et des représentations qu'elle génère et qui la définissent" (Maurus et Popovic, 2013: 95). Cette perspective particulière offre, par conséquent, une grande marge d'inventivité pour analyser la textualité ou mise en forme des représentations sociales, culturelles et autres. Découvrir l'imaginaire social contenu dans le roman et produit par les diverses voix que celui-ci met en jeu constitue donc l'objectif majeur de la lecture sociocritique envisagée par le présent article dans l'espoir que cette recherche puisse contribuer, non seulement au surgissement de l'empathie ou à sa consolidation, mais aussi et surtout, à l'insertion de l'exclu(e) dans la sphère privée et/ou publique. L'enjeu de cette littérature contemporaine consiste à déranger, interpellé et exiger en retour un nouvel engagement individuel d'ordre social et politique de la part du lecteur.

3. Dispositifs sémiotiques de nature langagière

Delphine de Vigan est née en 1966 et fait donc partie de ces écrivains que Dominique Viart estime délivrés d'un héritage très contraignant, celui de l'après-guerre,

puisque leurs premiers ouvrages se libèrent des interrogations accablantes qui minaient la création romanesque de leurs aînés, la chargeant de scrupules et de remords :

Ils n'ont pas à régler leur distance envers un héritage médusant. D'autres l'avaient fait avant eux, leur avaient montré que cela était possible, que la littérature pouvait s'octroyer cette liberté-là. Leur propos n'est plus cette difficulté d'« écrire après ». Ni après Beckett ni après Auschwitz. Leurs œuvres ont moins à assurer leur propre légitimité. [...] Leur question est plutôt celle de la place de la littérature dans un concert culturel plus ouvert que jamais, plus concurrentiel. Loin de l'enfermer dans le bastion de quelque tour d'ivoire, ils l'ouvrent sur le monde : ils y mettent en perspective des modes d'acculturation nouveaux, y compris virtuels, des réalités existentielles profondément changées. C'est là sans doute leurs nouveaux enjeux. (Viart, 2013: 206)

Force est de constater, en effet, que la page de la Grande Histoire avec sa Grande Hache a bien été tournée et que tout un chacun doit maintenant construire sa propre histoire, avec un “ h “ minuscule. Cette nouvelle perspective n'est cependant pas dépourvue d'embûches puisque les exigences personnelles, familiales et sociales s'avèrent drastiques dans un monde peu enclin à la sollicitude. Pour se forger une identité et trouver sa place au cœur d'une société de plus en plus exigeante, hostile et sélective, l'individu doit se diversifier, se pluraliser ; en un mot, s'ouvrir à une altérité radicale.

No et moi établit dès le début un double chronotope afin de cerner les milieux et les existences des deux protagonistes qui, bien que perçues dans un premier temps, comme antagoniques, se croiseront et s'enrichiront mutuellement. Lou Bertignac, âgée de 14 ans, vit avec ses parents dans un appartement d'un quartier assez aisé de Paris ; du point de vue économique, il n'y a aucun souci. Loin, très loin de cette réalité rassurante, No habite la rue et correspond à ce que les bien-pensants ont cru bon d'étiqueter comme SDF ; pieux euphémisme qui écorche moins les oreilles que le classique “clochard” mais dont la signification n'est pas pour autant moins intolérable au *XXI*^e siècle. Cette première vision dichotomique des personnages se verra vite estompée par la connaissance d'un passé douloureux commun à l'une et à l'autre. No est détestée et rejetée par sa mère qui

[...] s'est fait violer dans une grange quand elle avait quinze ans. Ils étaient quatre. Ils sortaient d'un bar, elle roulait en vélo au bord de la route, ils l'ont obligée à monter dans la voiture. Quand elle a découvert qu'elle était enceinte, il était trop tard pour avorter. [...] Après l'accouchement, elle a trouvé un emploi de femme de ménage dans un hypermarché du coin. Elle n'a jamais pris No dans ses bras. Elle ne pouvait pas la toucher. (Vigan, 2007: 131)

Lou, quant à elle, enrage de voir la sienne murée dans la douleur de son deuil, suite au décès de sa petite sœur âgée de quelques mois seulement alors que celle-ci ne montrait aucun signe avant-coureur d'une possible maladie ou quelconque faiblesse. Prostrée dans son silence, la mère s'absente dans un univers parallèle d'où ses proches sont

cruellement exclus. Et l'adolescente qui rentre de l'école "[...] la trouve assise sur son fauteuil, au milieu du salon. Elle n'allume pas la lumière du matin jusqu'au soir elle reste là [...] Plus jamais elle ne pose la main sur moi, plus jamais elle ne touche mes cheveux, ne caresse ma joue, plus jamais elle ne me prend par le cou ou par la taille, plus jamais elle ne me serre contre elle" (Vigan, 2007: 54-55).

Les deux jeunes filles se retrouvent ainsi hors du champ familial, sans recours maternel, dans la mesure où l'amour de la mère (figure tutélaire au moment de l'adolescence), ne leur est plus accordé ; No est en proie à la détresse, Lou au désarroi. D'emblée, il émane de ce premier tableau dressé selon la figure duelle de Janus, la lourde présence d'un passé cruel et l'inaccessible insertion dans un présent indécidable. Le chemin sera ardu, difficile à gravir si elles veulent se déprendre de leur passé afin de se forger une identité propre. Pour Lou, la tâche est simplifiée par l'attention d'un père aimant, attentionné, à l'écoute de sa fille et respectueux de ses idées. Pour No, il n'y a que la solitude et ses terribles dérives dans l'enfer de l'inframonde. L'une ouvrira ses portes à l'étrangeté extrême pour se rasséréner en s'assurant que tout n'est pas encore perdu et l'autre répondra à cette invite, oubliant momentanément ses instincts de bête traquée.

Il ressort de ce premier aperçu la ferme volonté de Delphine de Vigan d'inscrire son roman dans un présent conflictuel et potentiellement explosif. Les clivages socio-économiques et culturels qui se creusent jour après jour ne semblent rien augurer de bon. Et pourtant aucune tonalité misérabiliste, aucun pathos exhibitionniste ne viennent ternir la lecture de ce roman qui a gagné le Prix des Libraires 2008. Alors, le lecteur est en droit de s'interroger sur les raisons d'un tel tour de force : comment traiter un sujet si sombre pour qu'il en émane un soupçon d'espoir ? Il semble que l'écrivaine ait eu recours à plusieurs procédés narratifs pour parvenir à cette fin. Et tous semblent œuvrer en faveur d'un brouillage des pistes habituelles pour modifier le regard devenu indifférent à la misère quotidienne sous l'influence pernicieuse de la terreur médiatique.

S'il est vrai que les circonstances sont souvent contraires à l'épanouissement des deux protagonistes, il n'en reste pas moins qu'elles ne manquent pas de ressources ; ressources personnelles, strictement inhérentes à leur nature même et mises à profit en fonction des aléas de leur jeune vie. Lou est dotée d'un QI de 160 mais, sans la curiosité saine et généreuse qui la porte vers l'autre, cet atout ne lui serait d'aucun secours. De son côté, No a acquis de l'expérience et elle en thésaurise précieusement les leçons apprises ; celles qui lui éviteront maints écueils par la suite.

Désormais conscientes et riches de cette complémentarité inhabituelle, les deux héroïnes tireront le plus grand profit personnel d'un dialogue équitable qui confrontent deux sociolectes antagoniques. Ces marques langagières d'appartenance à un groupe, non pas régional mais bien social et culturel, agissent à la manière de stigmates. En effet, lorsque Lou procède à une introspection afin de mieux saisir le déroulement des événements et leurs multiples impacts sur sa propre personne et sur son entourage, elle use de phrases parfaitement construites et liées en fonction d'une syntaxe irréprochable et d'un lexique riche et exact. Éduquée dans la pensée classique de Boileau, elle fera

d’ailleurs un exposé digne des plus hautes attentes de son professeur de français, si redouté par les autres élèves. À 14 ans, elle détient un répertoire grammatical, varié et précis, qui lui permet également de simplifier son discours pour le rendre accessible à tous : “je m’inquiétais pour toi ... tu fais partie de notre famille ... comment des jeunes femmes peuvent se retrouver dans la rue ... j’ai dit que j’allais faire une interview ... mais toi aussi t’es dans ma vie ... un cadeau qui modifie toutes les couleurs du monde ... un cadeau qui remet en cause toutes les théories.” Lou possède ainsi des atouts qui assurent son intégration scolaire et qui lui donnent des bases solides pour un épanouissement futur tant social que professionnel car elle en maîtrise les registres nécessaires et sait parfaitement en jouer. Il en est de même pour Lucas, un camarade de classe rebelle mais au cœur sur la main. Le sociolecte que celui-ci arbore va de pair avec celui de Lou, à ceci près qu’il est plutôt branché, cool et contestataire, s’amusant à narguer toutes les autorités : “Dis-donc, t’as fait mouche avec tes sans-abri ! ... Marin, il ne va pas te lâcher comme ça, c’est le genre de sujet qui le branche grave.” Tous deux dénotent une même aisance langagière intégrante et compétitive, des racines bien ancrées dans le système scolaire et une origine sociale privilégiée. Par contre, la langue de No est criblée d’injures, d’humiliations, de rancœur et de violence : “ça se voyait qu’il avait rien d’autre à foutre ... tu veux ma photo ou qu’est-ce qu’elle a ma gueule ... voilà ce qu’on devient, des putains de bêtes.” Vulgaire à l’extrême et en guerre contre la société dont elle est exclue, No ne fait qu’envenimer la situation en accentuant un clivage socio-culturel désormais insoluble. En soutenant la sentence selon laquelle “dehors, on n’a pas d’amis” (Vigan, 2007: 20), la jeune SDF souligne les clichés, les préjugés discriminatoires qui la marginalisent et la cantonnent dans un monde à part, dans un ghetto.

Par l’intermédiaire de Lou et de la générosité ingénue qui la pousse vers l’altérité extrême, le lecteur pénètre dans un univers social qui, très certainement, lui serait resté inconnu s’il ne s’y était introduit par la lecture d’une fiction. Cette pratique culturelle fait naître en nous l’empathie qui, selon Alexandre Gefen, constitue le premier pas pour une approche éthique de l’autre tant virtuelle que réelle :

La valeur ajoutée de l’empathie narrative est donc de dépasser par l’immersion du lecteur dans la fiction les limites et les biais de l’empathie sociale ordinaire. [...] Elle est donc autant un exercice culturel où le rôle des processus linguistiques est essentiel, qu’une aptitude personnelle : dans l’empathie, la médiation permise par l’affect est indissociable d’un vocabulaire et d’une forme de rationalité permettant non seulement de nous sentir mais aussi de nous penser nous-mêmes en l’autre – et, partant, l’autre en nous-mêmes. (Gefen, 2017: 155)

Par conséquent, il est clair que l’intellect et la sensibilité gagnent à s’allier à un certain pragmatisme basé sur l’expérience revisitée si l’objectif poursuivi est d’améliorer le dialogue et l’entente au-delà des clivages socio-culturels. Rabelais n’avait-il pas affirmé dès le XVII^e siècle que “Science sans conscience n’est que ruine de l’âme” ?

No et Lou paraissent s’allier quelques siècles plus tard pour illustrer cette maxime par l’union de leurs compétences respectives. No est débrouillarde et ne se laisse pas faire dans la jungle qu’est la rue, surtout en tant que femme. Elle sait se protéger et se faire quelques alliés, garder ses distances pour se maintenir en vie ; le moment venu, son esprit pratique lui permettra de prendre la décision la plus raisonnable. Avec son sens habituel de l’analyse et de la déduction, Lou a repéré avec perspicacité et précision cette manière d’agir de No dès leur première rencontre : “Dans mon lit j’ai regretté de ne pas lui avoir demandé son âge, ça me tracassait. Elle avait l’air si jeune. En même temps il m’avait semblé qu’elle connaissait vraiment la vie, ou plutôt qu’elle connaissait de la vie quelque chose qui faisait peur” (2007: 20). Inversement, No s’impatiente de voir à quel point sa jeune amie analyse, décrit, conceptualise et conclut après une observation minutieuse et quasi scientifique de tout ce qui attire son attention toujours en éveil et sa curiosité jamais rassasiée. Toutefois, elle n’est pas insensible à la concentration et à l’application dont fait preuve son amie, qualités qu’elle essaie d’imiter : “Un jour elle m’a aidée à découper des formes géométriques pour le lycée, elle s’applique en vrai, les lèvres pincées, elle voulait pas que je lui parle, elle avait peur de rater, ça avait l’air tellement important pour elle, que tout soit parfait” (2007: 137).

Ainsi, chacune agit en fonction de ses aptitudes : l’une mène une réflexion permanente, abstraite et profonde mais dénuée de maturité et d’expérience ; l’autre opte pour une prise de décisions de nature empirique, brutale, mais assurée des conséquences. De cette manière, le lecteur découvre grâce à ces deux protagonistes deux schémas comportementaux distincts qui s’avèrent additionnels et non exclusifs : l’un se révèle ingénument spéculatif tandis que l’autre s’affirme paradoxalement fonctionnel.

Ici, il apparaît clairement que le confort du lecteur est mis à mal car celui-ci se rend compte qu’un tel discours ambivalent dénonce les formes de la perversion contemporaine à travers le questionnement de la pensée dichotomique. Surtout dans la mesure où le but de cette confrontation n’est pas de trancher mais bien d’unir ces deux voix (de briser le silence de mort et de rancœur) afin de trouver une autre voie qui ouvrira sur l’avenir. Finissons-en avec les jugements hâtifs, réductionnistes et conformistes car les enquêtes menées sur le terrain prouvent bien que l’être humain n’est pas théorisable et que l’écriture tout comme la lecture doivent être plurielles.

4. Dispositifs sémiotiques de nature socio-culturelle

En puisant son sujet dans le réel, Delphine de Vigan met en scène un problème social concret, celui de l’exclusion, et participe de ce courant mentionné au début du présent article, la littérature de terrain. L’INSEE indique qu’il existe en France en 2018, 200 000 à 300 000 sans-abri dont 40% sont des femmes ; 70% des SDF ont entre 16 et 18 ans et le nombre de femmes est en augmentation constante. Face à cet échec politique et économique, la littérature semble vouloir prendre la relève et conscientiser ses lecteurs, celles et ceux pour qui la lecture est affaire de savoir et d’engagement. En

effet, cette production littéraire entreprend une inflexion référentielle qui nous permet d'éprouver et d'expérimenter le réel. Lors de son intervention du 19 juin 2015 à L'EHESS dans le cadre d'un colloque intitulé, "Arts, littérature et sciences sociales - Epistémologie des formes", Dominique Viart décrit les divers aspects de ce courant qui se réclame du *work in process* ; en quelques mots, une écriture-lecture aux formes changeantes, qui révèle des pans de réel ignorés, de manière intensive et qualitative. Maylis de Kérangal et Olivia Rosenthal, avec leurs romans respectifs intitulés *Réparer les vivants* (2004) et *Que font les rennes après Noël ?* (2010), participent à cette déconstruction des certitudes conceptuelles et formelles en s'immiscant dans des lieux peu amènes tels que l'hôpital ou l'abattoir. Afin d'en finir avec cette « banalité du mal » dont parlait Hannah Arendt (à une toute autre époque mais qui nous concerne tout autant plongés que nous sommes dans l'infra-ordinaire de notre quotidien), ces romancières usent et abusent de la plasticité du genre romanesque pour impacter le lecteur. Car là réside le grand défi de cette écriture : trouver les mots justes pour dire les maux dont nous souffrons grâce à l'écoute attentive de l'autre.

De fait, nommer constitue le premier pas vers la lucidité après quoi viendront l'affrontement et la réparation ; c'est ainsi que se dessine le processus de résilience à l'œuvre dans ce roman : voir et écouter, c'est déjà rencontrer ; nommer et partager contribuent à remédier. En adoptant une optique néoréaliste qui l'a conduite à enquêter très sérieusement sur le terrain, Olivia Rosenthal se prononce pour une littérature à but injonctif :

Il y a dans l'histoire une forme de déterminisme contre lequel le personnage peut ou non lutter mais qui constituera le noyau de toute son activité mentale. Le roman raconte de la pensée en acte, une pensée qui insuffle la vie, qui produit du sens, qui irradie le monde, qui s'imisce partout, qui envahit, qui règle et dérègle les affects, qui s'échappe, construit et détruit, bref qui exerce un pouvoir très concret. (Zimmermann, 2005: 163)

La mise en récit opérée par Delphine de Vigan adhère à ce régime d'écriture et happe l'attention du lecteur. Pour nous immerger dans l'univers scolaire de Lou extrêmement bien réglé par M. Marin, professeur de français à la veille de la retraite, le récit débute *in medias res* ; procédé occasionnant un effet formidable, similaire à celui d'une contre-plongée cinématographique et qui annonce à la manière d'un indice formel, les nombreuses surprises à venir. Parmi celles-ci, le fait que Lou souffre d'une sorte de trac, d'agoraphobie qui entraîne une frayeur absolue des exposés. Comment est-il possible qu'une élève surdouée, qui est en avance de deux ans sur ses camarades, panique à ce point devant un exercice qu'elle n'aura aucune difficulté à rédiger ? Le dysfonctionnement familial aurait-il quelque chose à voir dans ce manque de confiance en soi ? Judicieuse, elle opte pour un thème original, risqué, qui lui assurera un "ailleurs" où elle saura évoluer sans sombrer dans la banalité, la facilité ou l'éternel retour sur soi. Au cours de "déambulations curieuses" en compagnie de sa nouvelle amie, Lou

use de la première personne pour partager avec nous sa découverte des mœurs chaotiques d'une sans-abri. L'écriture alterne un monologue tantôt introspectif, tantôt analytique, avec un dialogue semi-empathique, semi-disjonctif. Ainsi, le fil conducteur du projet d'exposé mené par la collégienne unit à la fois l'écriture d'une aventure et l'aventure d'une écriture ; deux formes scripturaires que le nouveau roman avait dissociées et que le récit contemporain réunit en se prononçant en faveur de l'éclectisme formel et conceptuel. La réflexion suivante de Lou, énoncée et structurée telle que le fait une adolescente en quête de lumières mais submergée par les incohérences environnantes, s'affiche comme un exemple éloquent de ce fait d'écriture :

Avant, je croyais que *les choses* avaient une raison d'être, un sens caché. Avant je croyais que ce sens présidait à l'organisation du monde. Mais c'est une illusion de penser qu'il y a des raisons bonnes ou mauvaises, et en cela la grammaire est un mensonge pour nous faire croire que les propositions s'articulent entre elles dans une logique que l'étude révèle, un mensonge perpétué depuis des siècles, car je sais maintenant que la vie n'est qu'une succession de repos et de déséquilibres dont l'ordre n'obéit à aucune nécessité. (Vigan, 2007: 209)

Excellente élève persuadée que le savoir distillé par l'école ne doit pas être remis en cause et qu'il doit être absorbé tel quel, Lou fait la douloureuse expérience de la critique et de l'autocritique, conditions *sine qua non* à la construction de soi. Cependant, ce ne sont pas les maîtres ni les parents qu'elles condamnent à la manière habituelle des adolescents rebelles puisqu'ils ne sont eux-mêmes que des victimes, des intermédiaires, de l'idéologie régnante. Bien au contraire, la jeune fille démystifie la neutralité de la grammaire en révélant le pouvoir de l'ordre syntactique sur la pensée. À partir de la prise de conscience d'une supercherie majeure et délétère basée sur l'obéissance et le respect de l'ordre établi, Lou institue donc le doute, la méfiance, l'incertitude, l'esprit critique, la vigilance et la lucidité comme vecteurs clé de la pensée.

N'est-il pas déconcertant et légèrement inquiétant que ce soit une adolescente de 14 ans qui incite le lecteur à explorer tout système imposé surtout quand celui-ci semble des plus indispensables et bénéfiques ? L'adolescence qui est pourtant reconvenue comme étant l'âge de la passion et de certains délires, se manifeste chez Lou tout au contraire sous l'égide de la démythification, de la distanciation et de la clairvoyance. Et cette pensée profonde nous est transmise dans une langue fraîche et simple, à l'aide d'arguments et d'exemples incontestables car si le système existe, il ne constitue pas tant le problème *per se* que l'usage que chacun en fait. Aporie, paradoxe insoutenable, défi stimulant à relever incessamment, rocher de Sisyphe : comment agissons-nous ? Polichinelle d'un invisible marionnettiste ou être pensant en quête de mots justes et de figures exactes aptes à nous distraire et à nous instruire en même temps : que sommes-nous ?

Si Lou est parvenue à cette découverte primordiale qui fera date dans la fondation de son identité, c'est bien grâce à la rencontre de No (/Non) qui joue le rôle d'un déclencheur de questionnements. Néanmoins, elle n'aurait pas bénéficié de cet apprentissage déterminant pour son avenir sans l'avidité de découvrir et de comprendre qui l'anime au quotidien, sans la capacité d'analyse du moi imbriqué dans un réseau aux multiples liens plus aliénants les uns que les autres. Lou ne rejettera pas en bloc tous les systèmes à l'instar de No, car elle jouit encore de la protection bienveillante de ses parents et l'on se risque à croire que c'est une chance pour elle. Mais elle arborera désormais un regard critique et autocritique sur *les choses* comme elle dit, qui semblent aller de soi. Lorsque les murs tombent, que les frontières s'effacent et que les clivages s'estompent, une toute autre réalité apparaît, fruit d'une sorte de sérendipité entendue comme l'art de trouver ce qu'on ne cherche pas. Si ce terme relève en premier lieu des sciences dures, il nous semble aussi fort pertinent dans le domaine des sciences humaines et sociales qui ont toujours et encore besoin de s'actualiser.

5. *Dispositifs sémiotiques de nature éthique*

Durant l'allocution mentionnée auparavant, Dominique Viart précise que l'auteur de littérature de terrain simule l'immersion dans un secteur défavorisé et volontairement ignoré, en y incorporant ses personnages pour une interaction de longue durée afin d'illustrer le lecteur en contexte. Loin de prétendre à une scientificité, celui-ci se projette pourtant dans son enquête et y fait participer son lecteur par le biais du recours aux affects. Alliant prospection et imagination, l'ethnologie du proche permet de déconcerter le lecteur et de le recentrer face aux grandes absurdités de notre temps. À ce titre, François Maspero, généreux éditeur des voix gauchistes des années 60-80, s'inscrit dans cette mouvance en se faisant le porte-parole des oubliés de ce monde et en considérant que "*Plutôt que de regarder, dire : ça me regarde*". Mort en 2015, cet insatiable voyageur a consacré ses dernières années à une écriture qui "parle de souffrances, d'amitiés, de solidarité. Et de convictions" (Esteban le veilleur, 2002: 41).

Et c'est pour atteindre cet objectif que le roman que nous étudions dévoile les rouages sordides de l'inframonde où naviguent dangereusement No et Lou, au moyen de discours entremêlés en provenance de plusieurs singularités. À cet égard, les remarques de Claude Duchet reprises par Pierre Popovic concernant l'approche socio-critique des textes littéraires nous permettent de réajuster notre activité lectrice

La " sociocritique interroge l'implicite, les présupposés, le non-dit ou l'impensé, les silences ", écrit Duchet, à quoi peuvent s'ajouter les contradictions, les passages énigmatiques, les dérives sémiotiques, les inutilités (personnages surnuméraires, énumérations hasardeuses), l'invention pure et simple (d'une langue par exemple), les relations sémantiques curieuses, les conflits poétiques ou les apories narratives, en clair : tout ce qui relève du sens et non de la signification (étant entendu que le sens

est toujours mouvement et la signification arrêté), tout ce qui témoigne d'un déplacement sémiotique productif, tout ce qui porte la trace d'une complexité sémantique et de ce saut véritable dans l'imagination qui caractérise les textes de littérature. (Popovic, 2011: 18)

Les regards posés sur la marginalisation en question proviennent de différents angles, donnant lieu à une polyphonie : Lou s'affiche comme l'adolescente innocente, généreuse, tolérante, téméraire et idéaliste ; sa mère se révèle fragile et profondément atteinte par la tragédie, puis attentive et bienveillante pour soigner la peine d'autrui ; son père est courageux, persévérant dans sa volonté de sauver sa famille mais lucide quant à ses limites pour changer le monde ; No, dans cette relation quadrangulaire fort inégale, apparaît comme le produit d'un système implacable où les exclus ne sont justement plus en mesure de changer pour s'intégrer. Car, si le roman se clôt sur le retour à l'harmonie pour la famille Bertignac, il ne voit pour No qu'un départ vers un autre *no man's land*, soi-disant en Irlande, aussi humainement désertique que la gare parisienne où elle avait ses habitudes. Dans la bouche d'une adolescente de ce début de siècle, la désillusion s'exprime comme suit : " La vérité c'est que *les choses sont ce qu'elles sont*. La réalité reprend toujours le dessus et l'illusion s'éloigne sans qu'on s'en rende compte. La réalité a toujours le dernier mot. [...] Il ne faut pas espérer changer le monde car le monde est bien plus fort que nous " (191). Ce constat qui marque la fin d'un roman d'apprentissage et la découverte d'une vocation d'écrivaine (récit entendu comme passeur de vécus réels ou fictifs, mais toujours vrais), fait écho à cette autre constatation de Lou une centaine de pages en amont :

Je voudrais lui dire que moi j'ai besoin d'elle [...] même si je sais que c'est le monde à l'envers, de toute façon le monde tourne à l'envers, il n'y a qu'à regarder autour de soi, je voudrais lui dire qu'elle me manque, même si c'est absurde, même si c'est elle qui manque de tout, de tout ce qu'il faut pour vivre, mais moi aussi je suis toute seule et je suis venue la chercher. (92-93)

La fiction prend ici des allures de témoignage grâce à la contextualisation basée sur des éléments référentiels vérifiables, grâce aux divers registres de langue orale probants selon les âges et les milieux, aux fortes émotions tuées ou exprimées, partageables, et au dénouement qui laisse partir No vers d'autres horizons qui seront peut-être plus cléments. En tous cas, elle aura permis à Lou de soigner ses blessures et de renouer les liens avec chaque membre de sa famille, désormais réunie. Par ailleurs, la précarité qu'incarne No sous tous les aspects (physique, émotionnel, social, économique, etc.) et sa disparition subite mènent Lou à relativiser et, plus encore, à oublier ses phobies personnelles. La découverte violente et impitoyable de l'étrangeté l'a fait grandir, mûrir et affirmer son identité : plus aucun prétexte pour se soustraire à l'exposé scolaire, plus aucune question évasive pour esquiver son premier amour. Ainsi la fin ne sera-t-elle pas à proprement parler heureuse mais lucide dans la mesure où chaque protagoniste aura

ouvert les yeux sur sa réalité grâce à une approche plus ouverte de celle de l'autre, usant de sa propre marge de liberté pour agir dans le respect et l'intérêt d'autrui.

Dans cette perspective, la narration de l'expérience de l'altérité qui révèle le soi à soi-même contribue de façon cruciale à l'éducation selon la philosophe Sandra Laugier :

Cette attention à la *vie humaine* dans ses motifs et détails particuliers, dans ses capacités d'improvisation, déplace l'enjeu de l'éthique et de la littérature vers la perception, et redéfinit la compétence éthique en termes de perception affinée et agissante, d'éducation de la sensibilité : éducation du lecteur par l'auteur, qui lui rend perceptible telle ou telle situation, tel caractère, en le plaçant (le décrivant) dans le cadre adéquat. Le véritable réalisme est le retour à la vie humaine ordinaire, à ce qui est important pour nous. (Laugier, 2006: 195)

Loin de refaire le jeu de la littérature engagée qui connut sa période de gloire dans les années 60-70, cette littérature de l'engagement offre une double forme heuristique dont "une part tient à l'enquête de terrain proprement dite dont les dispositifs sont mis en récit et l'autre au travail textuel lui-même, c'est-à-dire à la forme heuristique prise par la narration" (Viart: 2016). Cette théorisation tentée par Dominique Viart résulte d'autant plus intéressante pour notre étude que Delphine de Vigan s'est bien chargée de l'adapter à sa propre conception de la littérature en la manipulant à son gré au cours de ses publications. Loin d'en faire son unique méthode d'écriture comme ses consœurs Maylis de Kérangal et Olivia Rosenthal, elle me semble pourtant prendre pour soi certains dispositifs de ce courant contemporain. Lou réalise une enquête de terrain auprès d'une SDF afin de faire un exposé en classe ; les documents de tout type qu'elle rassemblera après consultation des archives de bibliothèque et d'internet seront évalués à l'aune de l'expérience vécue avec No ; l'obligation de s'immerger dans le milieu décrit et ses conditions de vie relève de l'éthique, de la véracité du texte partagé. Il ne s'agit donc plus ici du pacte de vérité théorisé par Philippe Lejeune qui résulte obsolète de nos jours puisque l'on sait bien que jamais la subjectivité ne cédera le pas à l'objectivité. Bien au contraire et sous couvert de récit romanesque (forme hybride s'il en est), Delphine de Vigan nous offre une sorte d'allégorie ethnosociologique dont elle espère que l'impact sera sinon supérieur, du moins égal aux chiffres, courbes et autres représentations graphiques des données scientifiques.

Car si la fiction reste un moyen de raconter et décrire le monde, elle vise surtout à l'interroger et à le contester, à se l'approprié et à le transformer. Elle porte un regard extrêmement critique sur les modes de vie contemporains, sur l'indifférence qui jouit d'une impunité totale malgré l'agression avérée des systèmes compétitifs. Mais afin d'amplifier la focale et de ne pas rester dans le cadre d'un échange entre adultes proposé par François Bon avec *Sortie d'usine* (1983) ou Nathalie Kuperman avec *Nous étions des êtres vivants* (2012), Delphine de Vigan nous transmet un récit à la première personne, fruit de l'expérience douloureuse d'une adolescente. En

dépité de son jeune âge et de son ingénuité, de son manque de connaissances scientifiques et d'expériences professionnelles, Lou peut prendre la parole et fournir un matériau précieux pour les experts en sciences sociales et humaines. Ces derniers reconnaissent aujourd'hui que la fiction constitue une source d'informations précieuse puisqu'elle rejette la banalisation du regard indifférent et permet de défamiliariser le connu (Viart, 2016). C'est justement pour la déconstruction des certitudes conceptuelles en œuvre dans les fictions critiques que les sociologues la consultent, l'analysent et l'interprètent.

Ainsi en va-t-il de Harold Garfinkel, sociologue étatsunien et instigateur de l'ethnométhodologie dont le but essentiel est de baser les enquêtes et les statistiques sur l'analyse des discours des premiers concernés par la problématique étudiée, c'est-à-dire, les laissés-pour-compte. Privilégier les locuteurs constitue un vrai défi et révèle une porosité épistémologique d'autant plus prégnante que l'épistémè littéraire s'avère fluctuant dans ses concepts et ses pratiques. C'est dans ce sens qu'inclure *No et moi* dans la littérature de terrain me paraît justifié puisque notre ère n'est pas au purisme sinon à l'éclectisme et au dynamisme, attitudes qui rendent justice au plus grand nombre.

Afin de parfaire cette entreprise hybride au croisement de la littérature et des sciences humaines et sociales, l'écrivaine s'insinue également dans le domaine philosophique. Au-delà de la valeur informative de l'enquête menée, s'impose une plus-value de l'ordre du néo-humanisme qui vise à prendre soin de l'homme. S'identifiant à la philosophie foucauldienne du souci de soi, cette écriture du moi prétend soigner, sinon guérir, l'être en souffrance. Elle surgit avec la nouvelle vague psychanalytique cultivée par le père de l'autofiction, Serge Doubrovsky dans les années 70, qui en fait l'axe structurant de son œuvre. Prendre la parole en son nom, s'exposer, mêler fiction et réel tout en respectant un pacte de sincérité qui fait foi de la responsabilité éthique du locuteur, s'éloigner de toute considération politiquement correcte, rejeter l'ambition totalisante et la prétention théorisante, revendiquer la singularité identitaire et sa nature changeante, opter pour un récit fragmenté et inachevé, performatif et comminatoire.

En un mot, ces écrits divulgués pour exercer une fonction thérapeutique tentent de dire la nature et les circonstances du sujet souffrant d'aujourd'hui qui ne correspond plus à cette altérité radicale dont parlait Emmanuel Lévinas issue de la post-guerre et circonscrite dans des catégories facilement repérables : la veuve, l'orphelin et le pauvre. Aujourd'hui, les mal-aimés et nécessiteux d'amour et d'attention, de parole et d'écoute, se trouvent tous hors-champ, dans un effacement implacable de leur être. Ils partagent leur détresse dans cet élan solidaire que Paul Ricœur avait analysé tout au long de son essai intitulé *Soi-même comme un autre*. Depuis l'ethnosociobiographie d'Annie Ernaux (1983), en passant par les biographies obliques de Pascal Quignard (2011), pour parvenir à l'hommage fait à la langue par François Meyronnis (2012) en guise de résilience, ces écrits cherchent le baume apte à anesthésier les blessures de l'implacable lutte quotidienne pour survivre. Des plaies physiques, émotionnelles ou existentielles que se charge de panser l'art qui consiste à sculpter la langue en unissant

réel et imaginaire, éthique et esthétique. Marie-Hélène Boblet explique cet effet lénifiant de la littérature perceptible, entre autres auteurs, chez Sylvie Germain, l'auteur d'*Immensités* :

[...] la blessure ontologique est esthétisée ; elle est transformée en blessure écrite et lue : « *Wundgelesen* : du lu meurtri, de la blessure lue, rendue lisible ». Médiatisée, elle est comme « perlaborée » par la mise en image et la figuration ou par la mise en récit et la fictionalisation. La blessure lue ne blesse plus. L'opération cathartique de l'écriture qui traduit ce qui cogne et insiste débrutalise l'émotion originnaire. (Boblet, 2012: 17)

6. *Considérations conclusives*

Cette littérature contemporaine nourrit un domaine de recherche de plein droit : axée sur le néo-humanisme et le néo-réalisme, elle est en quête d'un mieux-être pour chaque individu au cœur de la communauté qui lui est échue. Dans cette perspective actuelle, le néo-réalisme comprend le réel dans sa dimension polysémique pour saisir l'être humain non pas comme produit d'un discours monolithique, mais bien dans tout son inépuisable potentiel. Quand le naturalisme zolien prétendait définir l'homme à l'aide de quelques expériences simplificatrices de laboratoire (stimuli-réponses appliqués aux cobayes), le néo-naturalisme du *XXI*^e siècle démultiplie de façon exponentielle les situations problématiques auxquelles chacun doit faire face. De par sa volonté d'ouverture, de tolérance et d'équité, l'écrivain de ce courant crée des identités narratives toujours différentes afin que nulle ne soit érigée en archétype ou en paria. La complexité et la pluralité de chaque protagoniste sont telles qu'elles interdisent tout jugement de valeur, tout poncif. En se construisant soi-même à travers le processus de lecture-écriture, le sujet enrichit donc son univers et, en conséquence, sa langue. Il ne l'emploie plus seulement comme un simple instrument de communication à des fins pragmatiques, mais aussi comme une matière première perfectible *sine fine* à laquelle il imprime ses propres inflexions en fonction de sa sensibilité et de son vécu. À la suite de quoi la langue devient tangible et l'expérience esthétique haptique puisqu'elle est appréhendée comme une matière première artistique au même titre que la peinture, la musique ou la danse. Et comme cette dernière, elle fonde sa corporéité sur les synesthésies, les correspondances ainsi que Barthes la percevait à travers sa corporéité. Ce primat accordé à la littérature par l'intermédiaire de la plasticité de la langue et de son accès pour tous, témoigne de son désir de doter l'homme d'un atout majeur, inhérent à son espèce mais qu'il semble pourtant ignorer ou plus encore, mépriser.

Un aphorisme français prétend qu'il vaut mieux s'abstenir dans le doute mais libre à moi de penser le contraire car je croirais plutôt que, dans la plupart des cas, le silence entretient l'ignorance. La liberté d'expression, à la première personne et à voix haute, est un droit irrévocable que chaque individu se doit d'exercer afin de prendre une place,

aussi infime soit-elle, dans le débat incessant que nous menons. Écoutons plutôt l'invitation de Chloé Delaume à nous unir à ce militantisme dignifiant : “J'écris, ce qui signifie que pour moi chaque mot est un pouvoir. Les mots, pas les discours. S'emparer, appliquer des mots au quotidien” (Delaume, 2019: 78).

Cette générosité de la langue, envers soi-même et envers l'autre, s'impose à nous lorsque les institutions défont. C'est en maniant la langue avec intelligence et sensibilité (concepts et affects), que chacun pourra construire son propre récit, réflexif et dialectique, afin de forger son identité singulière et plurielle ; singulière car unique en soi et plurielle car adaptable à l'autre. Lorsque Claire Marin cite Henri Michaux, c'est justement pour prouver à quel point le poète abondait en ce sens quand il louait la praxis littéraire :

Ce livre, cette expérience donc qui semble toute venue de l'égoïsme, j'irais bien jusqu'à dire qu'elle est sociale, tant voilà une opération à la portée de tout le monde et qui semble devoir être profitable aux faibles, aux malades et aux maladifs, aux enfants, aux opprimés et inadaptés de toute sorte. Ces imaginatifs souffrants, involontaires, perpétuels, je voudrais de cette façon au moins leur avoir été utile. (Marin, 2003: 32)

Michaux ne prétendait pas combler le vide qui l'angoissait depuis sa plus tendre enfance ni par l'écriture, ni par la peinture ; cependant il avait intériorisé ses pratiques artistiques au point d'en faire une forme de vie. Et c'est probablement ainsi qu'il faut saisir la désillusion de Lou qui s'avère alors toute relative. Loin de prendre son aventure avec No pour un échec, la lycéenne doit en tirer des leçons qui l'armeront pour l'avenir. En guise de connaissances, elle doit admettre que la vie est une rude épreuve et que tout rite initiatique entraîne chagrins et blessures, ruptures et disparitions. Par ailleurs, son amitié pour la jeune sans-abri a, d'une manière paradoxale, donné l'élan à cette dernière de larguer les amarres et d'aller tenter sa chance ailleurs ainsi que le prédisait Michaux pour lui-même : “Un jour j'arracherai l'ancre qui tient mon navire loin des mers” (Michaux, 1966 : 249).

Il ressort de cette diversité de réactions observées dans un contexte social particulier une conception de la fonction thérapeutique de la littérature qui enquête sur le réel. Pour certains, ce sera un retour à un équilibre perdu ; pour d'autres, ce sera la poursuite sous d'autres cieux d'un chemin chaotique. Mais ce qui est en partage ici, c'est la lueur d'espoir inhérente à tout changement. Elle surgit quand une expérience commune permet d'échapper à la fragmentation urbaine et d'accéder à une société plus sensible et solidaire, muée par un principe éthico-esthétique d'émergence. Compris comme la base d'une ontologie pluraliste ainsi que l'affirme Tiphaine Samoyault, ce principe défend l'existence et la génération spontanée de la complexité organisationnelle de notre univers.

[...] je dégage une définition de l'écriture où il s'agit de transformer l'expérience de la perte en expérience de la privation [...]. Écrire serait donc tenter de retrouver ce qu'on a perdu et de trouver ce qu'on n'a pas. De se priver de la perte elle-même. Cela

ne peut se faire qu'en sortant, au moins provisoirement, de la mélancolie, et en décidant de « seconder le monde », qui signifie selon moi de reconnaître au monde le pouvoir de me priver de ma perte. Ce pouvoir du monde sur la singularité du moi est ce qu'affirme le roman et que n'affirme pas la poésie. Bien qu'ouvrant à une pensée du singulier, le roman inscrit ses voix, en cela qu'elles s'efforcent d'être plusieurs, dans le chœur collectif. (Zimmermann, 2005: 92-93)

Vu comme un système rhizomatique qui par essence nie l'origine perçue comme archétype, le monde est dès lors ouvert à toute innovation. Il en est de même pour cette littérature de terrain à visée thérapeutique dans la mesure où elle cultive, livre après livre, une liberté créatrice absolue.

Bibliographie

- BARTHES, Roland. (1970). *S/Z*. Paris : Éditions du Seuil.
- BOBLET, Marie-Hélène. (2012, avril). “Le roman d’après l’ère du soupçon : entre émerveillement et tourment”. *Cahiers CERRAC*. Récupéré de <http://cahiers-ceracc.univ-paris3.fr/static/pdf/cahier5.pdf>.
- BON, François. (1982). *Sortie d’usine*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- DELAUME, Chloé. (2019). *Mes bien chères sœurs*. Paris : Seuil.
- DUCHET, Claude. (1971). “Pour une sociocritique ou variations sur un incipit”. *Littérature*, 1, 5-14.
- ERNAUX, Annie. (1983). *La place*. Paris : Gallimard Folio.
- ESTEBAN le veilleur. (2002, novembre, décembre). [La Matricule des Anges]. *François Maspero*. Récupéré de http://www.lmda.net/din2/n_port.php?Idp=MAT04194
- GEFEN, Alexandre. (2015). *Inventer une vie. La fabrique littéraire de l’individu*. Paris : Les Impressions nouvelles.
- GEFEN, Alexandre. (2017). *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*. Paris : Éditions Corti.
- GERMAIN, Sylvie. (2011). *Le monde sans vous*. Paris : Albin Michel.
- KÉRANGAL, Maylis de. (2014). *Réparer les vivants*. Paris: Gallimard Folio.
- KUPERMAN, Nathalie. (2010). *Nous étions des êtres vivants*. Paris : Gallimard NRF.
- LAUGIER, Sandra. (2006). *Éthique littérature vie humaine*. Paris : PUF.
- MARIN, Claire. (2003). *L’épreuve de soi*. Paris : Armand Colin.
- MAURUS, Patrick; et POPOVIC, Pierre. (2013). *Actualité de la sociocritique*. Paris : L’Harmattan.
- MEYRONNIS, François. (2012). *Tout autre. Une confession*. Paris : Gallimard NRF.
- MICHAUX, Henri. (1966 [1939]). “Peintures” dans *L’espace du dedans*. Gallimard.
- POPOVIC, Pierre. (2011). “La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d’avenir”. Récupéré de <https://journals.openedition.org/pratiques/1762>

- QUIGNARD, Pascal. (2011). *Les solidarités mystérieuses*. Paris: Gallimard Folio.
- ROSENTHAL, Olivia. (2010). *Que font les rennes après Noël ?* Paris : Gallimard Folio.
- VIART, Dominique. (2013). *Anthologie de la littérature contemporaine française. Romans et récits depuis 1980*. Paris : Armand Colin.
- VIART, Dominique. [CRAL]. (2016, 11 janvier). *Les littératures de terrain par Dominique Viart*. Vidéo. Récupéré de https://www.youtube.com/watch?v=t4HNL-IG_SU.
- VIGAN, Delphine de. (2007). *No et moi*. Paris : Éditions JC Lattès.
- ZIMMERMANN, Laurent. (2005). *L'aujourd'hui du roman*. Paris : Éditions Cécile Default.

RESEÑAS

Fe Pastor, Marina. (2020). “Reseña de Pimentel, Luz Aurora. (2019). *Cuadros color de tiempo: Ensayos sobre Marcel Proust*. México: Bonilla Artigas Editores; Facultad de Filosofía y Letras, UNAM”. *Anuario de Letras Modernas*, 22, 105-108.
<https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.2019.22.1147>

Reseña de PIMENTEL, Luz Aurora. (2019). *Cuadros color de tiempo: Ensayos sobre Marcel Proust*. México: Bonilla Artigas Editores; Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

Marina FE PASTOR
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México

El tiempo comienza a tener aroma cuando adquiere una duración, cuando cobra una tensión narrativa o una tensión profunda, cuando gana en profundidad y amplitud, en espacio. El tiempo pierde el aroma cuando se despoja de cualquier estructura de sentido, de profundidad, cuando se atomiza o se aplanan, se enflaquece o se acorta. Si se desprende totalmente del anclaje que le hace de sostén y de guía, queda abandonado. En cuanto pierde su soporte, se precipita. (p. 38)

—Byung- Chul Han, *El aroma del tiempo*

Tal vez la pregunta central que plantea *À la recherche du temps perdu* es qué es el tiempo y cómo puede recuperarse, si acaso eso fuera posible. El libro de Proust tiene que ver con el tiempo de una vida que se escribe con la intención de rescatar lo que se perdió de esa vida, no sólo recordando sino diciendo, recreando el pasado, para poder fijarlo, darle valor y peso, sabor y color. Pero hay que leer los seis libros anteriores hasta llegar al último, el del tiempo reencontrado, para aprender ahí, revelados, como en un espejo o un autorretrato. O al menos eso pretendía Marcel Proust.

El libro de Luz Aurora Pimentel —que como a Proust casi le toma una vida— también tiene que ver con el tiempo y todo lo que el tiempo colorea en esta obra: llamémosla novela. El de ella (como el de él) es un libro muy ambicioso, como ambiciosa es toda aquella que trate de leer, explicar y de alguna manera apropiarse de una obra de estas dimensiones. La primera parte, “Mosaicos”, se organiza en una serie de ensayos que tienen que ver con fragmentos y catedrales, éxtasis y arte, magdalenas y pepsinas, iglesias, caminos, ciudades imaginarias, una guerra, una pasarela. La segunda parte, “Proust y la estética impresionista”, habla de pintura, de música, de la imaginación, del mar, de la poesía de la luz y del color del tiempo. Y la tercera, “*terra incognita*: ‘la astucia aparente’ de las flores”, con la homosexualidad, la intertextualidad, el voyeurismo y las muchachas en flor.

Este libro deslumbrante trata de abarcar todo lo que tiene que ver con Proust. O casi. Y leer a Proust es un viaje largo y sinuoso, un viaje en el tiempo que exige mucho tiempo. En esta breve reseña trato solamente de dar cuenta, de manera fragmentada, de algunos comentarios que se refieren al tiempo, particularmente en las primeras páginas, “Palabras preliminares”, y el primer capítulo introductorio, “*En busca del tiempo perdido*: del mosaico y la pedacería a la catedral”. Este primer capítulo, indispensable, nos inicia, por así decirlo, a la lectura cuidadosa de *La Recherche* llevados de la mano por su autora. ¿Qué es entonces el tiempo para Proust? ¿Es el pasado o el presente? ¿O ese futuro, ya en la vejez, desde donde empieza la búsqueda de lo que se perdió? ¿Es movimiento, devenir constante, o la simultaneidad de todos los tiempos? ¿Es sólo el recuerdo de lo que fue, o la posibilidad de volver a vivirlo, de materializarlo, de decirlo?

Dice Pimentel en las “Palabras preliminares” (citando a Proust): “En Marcel Proust, el tiempo no es mero devenir, pues ‘una hora no es sólo una hora, es un vaso lleno de perfumes, de sonidos, de proyectos y de climas’. El tiempo en Proust es tanto la experiencia como la representación de la existencia simultánea en todos los tiempos, en todos los sentidos. Es un tiempo literalmente *encarnado*” (15). Tiempo encarnado, *in-corporado*, materializado, espacializado... así es como se manifiesta en la novela de Proust. Casi podríamos decir que cada episodio, cada descripción, cada personaje, cada lugar es una realización del tiempo, con forma, con materia, con olor y sabor y también color. ¿A qué sabe? ¿A la magdalena mojada en el té? ¿Y cómo atraviesa cada sentido —la vista (los paisajes, las pinturas, los salones), el oído, el tacto, el olfato—? “Tiempo-zancos, tiempo-cima, tiempo-cuerpo, pero también tiempo-piedra que se reblandece como la cera pues es un tiempo creador que ablanda incluso la piedra más dura, en el transcurso de los siglos, para crear las figuras más caprichosas” (15).

Ese mosaico de expresiones del tiempo, a lo largo del tiempo y el espacio, en los objetos y las personas, es lo que va pasando en cada libro, lo que se pierde, pero se recuerda gracias a la memoria involuntaria:

Muchas son las pérdidas de tiempo en el tiempo y por el tiempo. En primer lugar el inexorable devenir hace que el tiempo se fugue, se pierda en el pasado, pero no de manera irremediable, pues se recobra por el milagro de la *memoria involuntaria*, la cual, al abolir el intervalo que separa dos o más momentos de nuestra vida, opera la fusión de todos los tiempos y, aunque sea por un instante, nos permite concebirnos fuera del tiempo; nos da, por así decirlo, una probadita de eternidad. (27)

Un mosaico, una pedacería que a veces parece un caleidoscopio el cual, gracias al juego de la luz, despliega múltiples formas y colores. Una novela dividida en siete libros: Bildungsroman y Künstlerroman al mismo tiempo. ¿Es novela o ensayo, o lírica, o filosofía encarnada?, se pregunta Luz Aurora Pimentel. Digamos que novela: dividida, fragmentada, complicada, con aspiraciones de catedral.

Empero, en la indefinición genérica de esta gran obra se lee, como en un palimpsesto, la ambición megalómana de construir un mundo que lo contenga *todo*; se percibe,

además, una indecisión de escritura, una fragmentariedad y una heterogeneidad que aspiran, no sólo a lo contradictorio, sino a lo imposible: una *totalidad incompleta*. Como diría Proust: “¡Cuántas catedrales quedan inconclusas!” (26)

Pimentel propone dos dimensiones, o un doble movimiento de la novela: centrífugo y centrípeto. De búsqueda y exploración al mismo tiempo. “Recherche” en el sentido de búsqueda, de lo que se perdió en el tiempo, pero también de uno mismo, de algo así como la propia “esencia”. Y también “recherche” en el sentido de investigación: de un mundo, de una época, de una sociedad y sus cambios a lo largo de los años... de una sensibilidad, de la sexualidad, de las pasiones, de los celos, de la frivolidad de los salones, de la guerra, de la juventud y la vejez: “una subjetividad que se perfila gradualmente en la historia de un peregrinaje interior, por los caminos del tiempo, que habrá de llevar al narrador a la revelación final del sentido de su vida” (29).

Porque el tiempo, el recuerdo, la vida que se trata de recuperar gracias a la memoria, se manifiestan en la novela en la subjetividad, en la individualidad de Marcel, pero también en el mundo que lo rodea, la gente que forma parte de su realidad, los sentimientos, las impresiones, los amores, los celos, el deseo que provocan en él a lo largo del tiempo. ¿Todo perdido? ¿Todo olvidado? ¿Sólo fragmentos? Proust se pregunta cómo recobrar, cómo revivir lo que quedó atrás. “El proceso es extraordinariamente difícil: se insiste, de manera obsesiva, en el enorme esfuerzo espiritual por entender, por explicarse lo que se ha vivido. Hasta que finalmente llega la revelación: se rompe el sello del olvido de una etapa de la vida y vuelve con toda la fuerza de irradiación, de densidad y vivacidad, el recuerdo [...]” (51). Varias experiencias como la de la magdalena, la experiencia revelada y recuperada, lo mismo que la felicidad y el éxtasis que esto produce en Marcel, se suceden a lo largo de los libros, a lo largo de la vida del protagonista, conformando, como dice Pimentel, una serie (“cada una de ellas pasa por etapas idénticas, aunque los ritmos narrativos varíen”) (53). Pero es en el último libro donde “se multiplican estas experiencias de manera vertiginosa, en un *crescendo* emocional... casi como una apoteosis sinfónica” (54).

Pero entonces qué se puede hacer; ¿cómo no volver a perder esos momentos felices de la experiencia recobrada? (Y de eso se trata toda *La Recherche*...; de eso y de muchas otras cosas.) Se trata, dice Luz Aurora Pimentel, de un peregrinaje espiritual que ella divide en 5 estaciones: 1. El éxtasis, 2. El “vía crucis” hermenéutico, 3. La revelación sensible: el recuerdo surgido de la memoria involuntaria, 4. La revelación de la esencia y 5. La obra de arte como equivalente espiritual último de la revelación. (El momento más importante, tanto para Marcel como para el lector que tiene que llegar al libro último para entender todo el proceso).

Escribe Proust:

...aislar, inmovilizar –el instante de un relámpago– lo que no se apresa jamás: un poco de tiempo en estado puro... Pero si un ruido, un olor, ya oído o respirado antes, se oye o se respira de nuevo, a la vez en el presente y el pasado, reales sin ser actua-

les, ideales sin ser abstractos, en seguida se encuentra liberada la esencia permanente y habitualmente oculta de las cosas, y nuestro verdadero yo... Un minuto liberado del orden del tiempo ha recreado en nosotros, para sentirlo, al hombre liberado del orden del tiempo. (El tiempo recobrado: 218-220)

“El verdadero yo”, ¿es ese el resultado de la búsqueda, aquello que se había perdido en el tiempo, la felicidad, el goce, la esencia, los momentos efímeros de plenitud que quedaron atrás, condenados a desaparecer del recuerdo?

Como apunta Nestor Braunstein en el Postfacio, Proust, o más bien el narrador, es un exiliado del Paraíso en busca del paraíso perdido pues, como dice el mismo Proust: “los verdaderos paraísos son los paraísos que hemos perdido”. Y señala Braunstein: “Él es, en todo sentido, un habitante de las fronteras, un antropólogo de sí mismo y un investigador de su “persona”, que llega, por medio de la escritura, al conocimiento de ciertas leyes que rigen la subjetividad” (416). El anclaje del tiempo, lo que le da estructura, es entonces para Proust el arte: la música, la pintura, la escritura... y su objeto estético es la subjetividad individual. El arte que busca expresar, darle forma a lo que la autora llama “el correlato subjetivo”: “[...] una dimensión metafórica, simbólica o mítica que nos ofrezca el equivalente de la *intensidad*” del sentimiento vivido, independientemente de su mayor o menor correspondencia con la realidad exterior” (389).

No puedo explicar aquí cómo lo hace Proust ni en qué consiste cada etapa, cada estación en este proceso de búsqueda, de escritura y también de lectura. Es necesario leer el libro de Luz Aurora Pimentel, y el de Proust (por supuesto), para poder empezar a entenderlo. Y en el caso de *La recherche...* no es posible leer sólo el último libro, *El tiempo recobrado*, donde se recapitula y se resignifica el mundo narrado, puesto que no serviría de nada, no se entendería el final sin haber peregrinado por los otros libros, por el tiempo transcurrido desde las primeras palabras hasta la última, las últimas: “el tiempo”.

Ruiz García, Claudia. (2020). “Reseña de Vigarello, Georges. (2017). *La Robe. Une histoire culturelle. Du Moyen Âge à aujourd’hui*. París: Éditions du Seuil, 216 pp.”. *Anuario de Letras Modernas*, 22, 109-112.
<https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.2019.22.1148>

Reseña de VIGARELLO, Georges. (2017). *La Robe. Une histoire culturelle. Du Moyen Âge à aujourd’hui*. París: Éditions du Seuil, 216 pp.

Claudia RUIZ GARCÍA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México

Este texto se suma a otros títulos de la producción de este filósofo que ha consagrado una buena parte de su investigación al estudio del cuerpo desde diferentes ópticas. Entre sus principales preocupaciones destacan varios análisis dedicados a la interacción del cuerpo con normativas sociales y prácticas para embellecerlo y conservarlo, ya sea por medio de técnicas de sanación, de higiene o de ejercicio corporal. Su foco de interés descansa en las diferentes representaciones del cuerpo y de las emociones a lo largo de la historia occidental. Es por esto que en este bello libro, publicado por la prestigiosa editorial Seuil, el autor hace un análisis riguroso de la evolución de una de las prendas más importantes de la indumentaria de la mujer desde la Edad Media hasta el día de hoy: el vestido. El texto se acompaña de pinturas, grabados y fotografías que ilustran las diferentes transformaciones que ha sufrido éste a lo largo de los siglos. Para Vigarello, es indispensable el estudio del contexto social y cultural de cada periodo histórico para entender sus diferentes modificaciones.

La razón por la cual la historia del vestido reviste una importancia capital radica en el acompañamiento que esta prenda hace al lado de una serie de cambios sensibles del papel de la mujer en la conquista por un lugar en el espacio social. Se revisan las líneas geométricas y los criterios que acompañan al diseño de los vestidos, así como las texturas de las telas, su carácter ornamental y funcional, al igual que los mecanismos para acentuar, disimular o esconder las formas corporales —es decir, el busto, las caderas y las piernas principalmente—. Se insiste en particularizar los vestidos de las clases privilegiadas, aunque en algunos pasajes del libro se compara y amplía la argumentación con el tipo de ropa, las necesidades y el contexto de las mujeres de medios rurales desfavorecidos económicamente.

La trayectoria del análisis va de la imagen de la mujer “ornato” a la de “figura activa” en la sociedad. En este recorrido se observa, gracias a las ilustraciones de cada apartado del texto, cómo la confección de un vestido no sólo está determinada por los cambios inherentes a la moda, sino más bien por el estatus que la mujer va adquiriendo

en su proceso de emancipación. La trayectoria de esta evolución va desde el siglo XIII, cuando se impone poco a poco el uso de trajes cortos para el sexo masculino, y largos para el sexo femenino, lo cual se justificaría por el simple hecho de que el hombre está confrontado permanentemente al trabajo y necesita tener las piernas en libertad, mientras que la mujer no existe más que como objeto decorativo. Es revelador que para Vigarello el vestido en Occidente desde la era cristiana esté definido por una estructura más o menos estable: de la cintura para arriba ajustado, lo que más tarde se acentuará con el empleo de corsés, cordones y fajas; y de la cintura hacia abajo mucho más amplio, ya sea con cola o sin ella, sugiriendo fragilidad y pudor, pero ante todo inmovilidad.

Una etapa importante en la historia del vestido es el momento de la supremacía de la geometría en la historia de la modernidad. La cultura, por ejemplo del Renacimiento, sueña con una estructura matemática de la belleza. Al mismo tiempo, la técnica impregna todo y transforma el imaginario del siglo, de tal manera que la nueva geometría indumentaria se nutre de ésta. Se impone la forma cónica del busto, pero también se perfecciona la confección del vestido a base de materiales como madera, juncos, dientes de ballena, marfil, nácar, acero, latón y plata, que da como resultado el conocido verdugado. Éste consistía en partes tías para el tronco y de la cintura para abajo se abría en forma cónica con armazones todavía más rígidos, impidiendo cualquier movimiento a quien lo usaba, con mangas muy largas y una cintura muy marcada. Se incluyen episodios de memorias históricas muy interesantes, como la de Paul Lacroix, que cuenta que el rey Enrique IV se escondió bajo el verdugado de Margarita de Valois para librarse de los asesinos de la célebre masacre de la noche de San Bartolomé.

Comienza una historia difícil para las mujeres, que tendrán que llevar vestidos que las aprisionen y que deformen su esqueleto, a causa de las basquiñas, verdugados, corsés, crinolinas y el vestido de tubo, sometiendo su cuerpo a una concepción estática y geométrica de la belleza. El texto recoge los comentarios de humanistas, como Montaigne o de médicos del momento que denuncian los criterios estilísticos de los vestidos que sólo deforman la anatomía corporal de quienes los llevan. Ambroise Paré, considerado como el padre de la cirugía moderna, es una de estas voces que se indigna contra la moda coercitiva de su tiempo. Así lo señala en su texto *Animaux, monstres et prodiges*:

J'ai souvenir avoir ouvert le corps mort d'une dame de notre cour, qui pour vouloir montrer avoir le corps beau et grêle se faisait serrer de sorte que je trouvai les fausses cotes chevauchant les unes par-dessus les autres qui faisait que son estomac, étant pressé ne pouvait s'étendre pour contenir la viande, et après avoir mangé et bu, était contrainte de le rejeter, et le corps n'étant nourri devient maigre ; n'ayant presque le cuir sur les os qui fut cause de sa mort

Véase cómo desde el siglo XVI se apuntala uno de los rasgos coercitivos de la moda que va a producir trastornos alimenticios tan estudiados hoy en día (por diferentes disciplinas) como la anorexia y la bulimia. Dos siglos más tarde Rousseau, tanto en su

obra novelesca, (*La Nouvelle Héloïse*) como en sus tratados pedagógicos (*L'Émile*), irá en la misma dirección que Ambroise Paré.

Otro momento clave de la historia del vestido podría ser la Contrarreforma, que tiene repercusiones directas sobre el arte de la indumentaria. Durante este periodo se eligen colores muy sombríos (se imponen los tonos grisáceos o negros) para los vestidos, además de que el diseño se vuelve más austero, menos abombado y más rígido y la textura de las telas será más áspera. Por el contrario, el Siglo de las Luces dará lugar a otro tipo de vestidos más flexibles y la materia de la prenda también se reinventa. Se generaliza el uso de las muselinas, gasas, linos, percales o tafetanes y se normaliza el empleo del “*négligé*”, que invade una buena parte del imaginario erótico, muy presente en la literatura libertina.

Sin embargo, el cambio más drástico en la evolución del vestido se observará en la Revolución francesa. Se trata de una de las etapas más intensas de la historia de la emancipación femenina. Esta revolución conlleva una modificación radical de la imagen de la mujer. « Pour la première fois depuis des siècles, les femmes suppriment les paniers, les corps piqués, les tournures. Elles s’habillent sans artifice et sans modifier les formes naturelles du corps ». El discurso de las primeras revolucionarias (Olympe de Gouges, Théroigne de Méricourt, quien se viste de amazona, con pistolas en la cintura) va en ese sentido, reivindicando el derecho a la movilidad del cuerpo y la liberación de los rasgos paralizantes de la moda. Un ejemplo claro de esta libertad se observa en el famoso lienzo de Jacques Louis-David, de Madame de Récamier, que la muestra con un vestido-túnica que asemeja a un velo blanco que sólo envuelve su cuerpo sin aprisionarlo, para que pueda dar más soltura a sus movimientos.

No obstante, muy rápidamente se escucharán voces masculinas contra estas actitudes libertarias (todo el periodo de las diferentes tentativas de la restauración de la monarquía francesa) que se oponen a estas prácticas y exigen el mantenimiento de los roles diferenciados entre el hombre y la mujer, a tal grado que el pantalón es incluso objeto de una prohibición jurídica pronunciada por la ley del 7 de noviembre de 1800, según la cual cualquier mujer que quisiera vestirse de hombre tendría que presentarse ante la prefectura de policía para obtener su autorización. Por ello, es muy revelador el caso de George Sand, quien infringe esta ley al utilizar el pantalón, con un saco de talle largo que asemejaba al de un vestido corto y cubría ante todo sus caderas. El libro incluye algunos grabados del célebre ilustrador Paul Gavarni, con comentarios a pie de página de Jules Sthal, quien cuestiona la autonomía que la mujer pretende alcanzar con el uso de esta prenda y llega a afirmar que las mujeres “n’ont jamais rien eu pour elles que le baptême”. Habrá que esperar hasta el siglo XX para que el uso del pantalón entre el sexo femenino se vuelva totalmente natural. Una figura pionera de este fenómeno es la americana Amelia Bloomer, quien propuso a mediados del siglo XIX el uso de un pantalón (conocido como *bloomer*), con un talle muy largo, para que la mujer pudiera acceder al ejercicio de una serie de oficios exclusivos del sexo masculino.

Así, poco a poco, a medida que el largo del vestido se acorta, el pantalón se democratiza. Para el poeta Louis Aragon este cambio es motivo de enorme alegría y lo

externa diciendo: “J’avais à peine dix-sept ans aux premiers jours de 1915, quand il fut pour la première fois, dans la rue permis aux hommes de regarder les pieds des dames jusqu’à la cheville, et j’en rougissais violemment”. Hoy en día se hubiera satanizado este comentario en las redes sociales. La mujer después de la Primera Guerra Mundial debe integrarse a la reconstrucción de un continente devastado y en ruinas.

La forme se diffuse aux milieux populaires, avec les années de guerre: le tailleur se généralise dans les confections destinées aux consommateurs plus modestes. Pour la première fois, le vêtement féminin s’attache aux ’actions’ du corps [Poiret, Chanel], exigence d’autant plus forte qu’il ajoute un autre déplacement, discret, mais révélateur, celui du chapeau fondé sur le refus de toute lourdeur.

Incluso los accesorios no pueden, ni deben ser pesados o abrumadores. El tipo de mujer que conciben los diferentes diseñadores es el de una persona que evita la ociosidad, se confronta, por el contrario, al trabajo, a las actividades recreativas del tiempo libre y al deporte. No en vano Vigarello menciona a Jean Giraudoux, quien en 1928 decía que la moda debía ofrecer a la mujer vestidos que le permitieran saltar, correr y nadar. Además, como ya se dijo anteriormente, los progresos de la técnica propician una revolución textil (como ha sido el uso del nylon en la confección de la ropa) y el cine se ocupa de proyectar la imagen de mujeres que rompen con esquemas fijos de ella, como es el caso de Audrey Hepburn en la cinta *Sabrina*, vestida de pantalón, zapatillas planas y cabello muy corto, que le dan un aire andrógino. El pantalón adquiere tal fuerza que en 1965 la producción de esta prenda rebasa la del vestido. Los datos son elocuentes: una encuesta realizada en 2016 en Francia reveló que una mayoría de mujeres (72%) se vestía con pantalón todos los días, otra mayoría (67%) que lo escogía para una primera cita, y un 81% que pensaba que era la mejor opción para una fiesta de noche.

A lo largo de este recorrido, resulta interesante observar todo el entramado que existe en la confección de un vestido. Esta historia cultural, que no quiere ser una simple historia de la moda, va descubriendo con lujo de detalles y referencias de múltiples órdenes, todos los elementos de esta compleja estructura.



