

PRESENTACIÓN

El *Anuario de Letras Modernas* presenta en esta ocasión su vigésimo primer volumen. Como en los otros números, se abordan temas relativos a las literaturas de expresión alemana, francesa, inglesa, italiana, portuguesa e hispanoamericana, así como de literatura comparada, teoría y crítica literaria, y aspectos relacionados con la didáctica de las lenguas extranjeras y la traducción.

Entre los textos que ofrece, Alonso Ríos González revisa los principales aspectos de la cartografía medieval y observa la poca atención a las relaciones de distancia y escala, así como a la naturaleza funcional de la cartografía de esa época. La lectura que propone de los mapas del mundo medieval se lleva a cabo desde el tamiz de las teorizaciones sobre el espacio de la escuela lefebvrina y, en particular, a partir del papel que el filósofo francés da a las representaciones dentro del proceso de la producción del espacio social. Una preocupación muy cercana a ésta es la que aborda Nydia Pineda de Ávila, quien discute los procesos y criterios mediante los cuales los autores de las nomenclaturas lunares del siglo XVII desarrollan una variedad de estrategias lingüísticas y retóricas para organizar y representar sus estudios telescópicos de la superficie lunar como espacio cartográfico. A través de una comparación de los sistemas toponímicos propuestos por Pierre Gassendi, Michael van Langren, Johannes Hevelius y Giambattista Riccioli, se plantea que las toponimias de la Luna exhiben estrategias de nombramiento asociativas, analógicas, metafóricas y las emblemáticas que derivan de la erudición académica, las prácticas cartográficas y los contextos sociales. Además, estas nomenclaturas sirven para proyectar inquietudes políticas, filosóficas y disciplinarias de sus autores. Por su parte, Gerardo Altamirano se detiene en un pasaje de *El ingenioso hidalgo, don Quijote de la Mancha*, en donde Cervantes utiliza la técnica de la écfrasis. Se trata de la descripción de una imagen que logra unir la primera y segunda partes de la publicación de 1610, plasmada en un cartapacio en el que se retrata la célebre batalla entre el caballero manchego y el vizcaíno. Se explican las características peculiares que posee, como es el caso de la *enargeia* y los juegos de direccionamiento de miradas que propone su autor. José Luis Gómez Vázquez repasa una serie de mitos sobre el destino de la nación portuguesa que han sido interpretados constantemente a lo largo de su tradición literaria y se han adecuados a las circunstancias

políticas y las necesidades discursivas de cada periodo. Las bases del mito utópico del Quinto Imperio se pueden rastrear desde la más temprana literatura portuguesa y derivar en las más complejas reelaboraciones de la literatura moderna del país.

Dentro de la tradición libertina francesa de los siglos XVII y XVIII se incluyen tres textos. El primero de ellos, el de Pedro Hugo Alejandre Muñoz, analiza un poema de Théophile de Viau, poeta libertino francés de la primera parte del siglo XVII, en el que asocia la idea de generación a la naturaleza, lo que no era muy común para su tiempo. Para su análisis toma en cuenta la posición de este poeta respecto a la tradición griega y latina. El segundo artículo, de Claudia Ruiz García, compara dos obras: *Teresa de Manzanares* de Alonso de Castillo Solórzano y *Margot la ravaudeuse* de Louis-Charles Fougeret de Monbron. A lo largo del texto se revisan las características propias de las tradiciones picarescas española y francesa de los siglos XVII y XVIII. Se analizan los rasgos comunes, pero también las particularidades de cada uno de estos textos. Se contrasta la postura anticlerical de Fougeret de Monbron frente a la ausencia de crítica al respecto de Castillo de Solórzano. Interesa ver los rasgos de cada uno de estos textos que anuncian la secularización de esta tradición. En el tercer texto, Berenice Ortega Villela realiza un análisis de *La philosophie dans le boudoir*, una de las tres novelas en las que el Marqués de Sade desarrolla los elementos del mundo narrativo perverso que lo ha trascendido. Se centra en un concepto del aislismo que el Marqués creó para definir su concepción del ser en el mundo. Un poco olvidado de los estudios sadeanos, este término es producto de la experiencia en prisión de Sade y encierra una complejidad idéntica a la construcción de los relatos que lo desarrollan. Este trabajo busca establecer la relación entre aislismo, encierro y temporalidad, a partir de algunos conceptos de la triple mimesis de Paul Ricœur y del análisis de la estructura de *La philosophie dans le boudoir*.

En otra latitud geográfica, Raúl Torres Martínez aborda la vieja teoría del *agón* literario entre Johann Wolfgang Goethe y Heinrich von Kleist aportando algo novedoso desde el punto de vista de la Grecística y tomando, a modo de ilustración, elementos de la tragedia *Pentesilea* del escritor prusiano. La Antigüedad, la androginia y el *agón* son puntos de partida desde los que se puede sacar provecho al aproximarse al llamado *Goethezeit*. Enseguida, Aurora Piñeiro Carballada se propone, siguiendo la teoría de Linda Hutcheon sobre la adaptación, revisar la *novella* “Albert Nobbs” (1918 y 1927), del escritor irlandés George Moore, como una fuente que fue adaptada para el ámbito teatral por Simone Benmussa (1977), y para el arte cinematográfico por Rodrigo García (2011). El análisis se centra en las estrategias y variantes de caracterización relacionadas con el personaje central de la historia y en el tema de la identidad de género que adquiere matices significativos, gracias a los recursos de cada uno de los medios artísticos involucrados, la visión de los creadores que se apropian de la historia y las distancias cronológicas, lingüísticas y culturales vinculadas con cada recreación. Silvia Jiménez Barba ilustra en “Mimnermos: The Brainsex Paintings”, de Anne Carson, el enamoramiento que un académico siente por su objeto de estudio. En las tres partes de la obra, Carson retrata tres maneras en las que un lector profe-

sional se relaciona con el texto que lee y cada parte refleja un proceso de lectura distinto. Para finalizar, Nair María Anaya Ferreira analiza el papel de la intertextualidad y la polifonía como rasgos de hibridez y subversión en las seis novelas del escritor nigeriano Chinua Achebe.

En la sección que se ocupa de la reflexión teórico-práctica sobre la enseñanza de la lengua extranjera, Ingrid Ramírez David analiza el aprendizaje de ésta en situaciones informales. Se señala que, si bien el esquema de la enseñanza en situaciones formales es valorizado, resulta interesante e importante conocer qué actividades en la vida diaria repercuten en el aprendizaje de otra lengua con el fin de vincularlas con la práctica docente y potenciar su adquisición por parte de los alumnos.

Los problemas que conciernen a la traducción ocupan un lugar muy importante en este número del *Anuario*. Remitimos al lector al ensayo de María Elena Isibasi Pouchin, quien aborda la obra traductora de José Emilio Pacheco, siempre malentendida, por ser ambigua, ya que engloba en un solo quehacer dos intenciones: traducción y aproximación. Por ello, su ensayo intenta aclarar la línea que separa al “traidor” del “creador”. Otro artículo vinculado con la traducción es el que presentan Rodrigo Jardón Herrera y Sabina Longhitano Piazza, quienes ofrecen un panorama y algunas reflexiones críticas sobre la difusión editorial de la literatura y la cultura italiana en México en los últimos treinta años, relacionándolos con el crecimiento y la difusión de los estudios de italianística en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y enfocándose en las figuras de traductores y en los programas editoriales más relevantes, para sentar las bases de una discusión sobre la recepción de la literatura italiana, tanto canónica como contemporánea, en el México actual.

Gabriel Linares presenta una traducción de “My Last Duchess”, de Robert Browning, poeta victoriano que brinda con este texto un ejemplo de “monólogo dramático”. El poema, por un lado, es una exploración de la forma en la que un hombre cosifica a una mujer, pero también invita a pensar en los paralelismos y contrastes entre la representación artística y verbal de un individuo (la duquesa) y la representación verbal de otro (el duque). Desde este punto de vista, traducir el poema es multiplicar y ahondar en este acto de representación.

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 sobre las publicaciones más relevantes de su área de interés. Es ésta la razón por la cual en la tercera parte se incluyen cinco reseñas de algunos títulos de los últimos años.

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

Claudia RUIZ

La representación del mundo en la Edad Media: la cartografía

Alonso RÍOS GONZÁLEZ
Universidad Nacional Autónoma de México

El presente texto tiene por finalidad repasar de manera breve los principales aspectos de la cartografía medieval y particularmente de los mapas del mundo realizados en aquella época. Entre los principales aspectos a notar de estas representaciones del mundo se encuentra su desatención a las relaciones de distancia y escala, así como a la naturaleza funcional de la cartografía, a las cuales se nos ha acostumbrado a partir del surgimiento del cartesianismo. En cambio, los *mappaemundi* medievales parecen responder eficazmente a la definición de “mapa” propuesta por Peter Jackson, para quien este concepto engloba toda representación gráfica de conocimiento. Finalmente, la lectura que se propone de los mapas del mundo medieval se lleva a cabo desde el tamiz de las teorizaciones sobre el espacio de la escuela lefebvriana y en particular a partir del papel que el filósofo francés da a las representaciones dentro del proceso de la producción del espacio social.

PALABRAS CLAVE: cartografía medieval, espacio, *mappaemundi*, representaciones del mundo.

This essay intends to make a short review of the main aspects of medieval cartography, especially of the maps of the world made during this period. Among the main characteristics to observe in these forms of representations of the world, one can find the lack of attention to distance and scale accuracy, as well as to the functional nature of cartography imposed by Cartesian thinking. To the contrary, medieval *mappaemundi* seem to efficiently exemplify the “map” definition given by Peter Jackson for whom this concept includes every graphic representation of knowledge. Finally, the reading here proposed about medieval world maps is made under the perspective of lefebvrian space theorizations, specially from the point of view proposed by the French philosopher about the role of representation in the process of the production of social space.

KEYWORDS: medieval cartography, space, *mappaemundi*, world representations.

En el campo de los estudios literarios y del arte, nos resulta claro entender al espacio como una especie de “ilusión” generada por medios discursivos que responde más o menos al intento de “representar” un mundo de acción humana: los lugares donde ocurre una historia son esencialmente intangibles pues existen sólo como discurso, aunque, sobre todo en las ficciones de corte realista, son también percibidos como representaciones del “espacio real”.

Desde otras perspectivas, ese espacio real lo entendemos como aquel que se puede cuantificar, transitar, ocupar y habitar. Sin embargo, a partir de la última parte del siglo XX, en las ciencias sociales ha tenido eco una tendencia teórica que pone en duda la efectiva materialidad de este concepto y, por lo tanto, la verdadera posibilidad de un “espacio absoluto”. En fin, en gran parte gracias a la propuesta de Henri Lefebvre en torno a la producción del espacio social, se ha comenzado a pensarlo, también, como una suerte de fenómeno discursivo que encuentra su realización sólo a partir de las prácticas y de las representaciones que en él y sobre él se llevan a cabo. Hubbard explica que “Lefebvre infers that absolute space cannot exist because, at the moment it is colonised through social activity, it becomes relativised and historicised space” (2005: 42), y por su parte Rober Tally dice: “Lefebvre’s astonishingly bold thesis is already announced in the title. Space, here meaning social space, is not the empty container of Cartesian or Kantian thought, but a social product made possible by human effort” (2013: 117).

El espacio así entendido depende en gran medida, para su realización, de la forma en que se le concibe y se le representa; y a propósito afirma que las representaciones del espacio, “es decir, el espacio concebido, el espacio de los científicos, planificadores, urbanistas, tecnócratas fragmentadores, ingenieros sociales y hasta el de cierto tipo de artistas próximos a la cientificidad, todos los cuales identifican lo vivido y lo percibido con lo concebido [...] es el espacio dominante en cualquier sociedad” (Lefevre, 2013: 97). Su importancia radica en que tales representaciones tendrían “un impacto considerable y una influencia específica en la producción del espacio” (100), y continúa: “Quizás sea preciso ir más allá y admitir que los productores del espacio han actuado siempre de acuerdo a una representación, mientras que los ‘usuarios’ han experimentado pasivamente lo que les ha sido impuesto, más o menos insertado o justificado en su espacio de representación” (2013: 102). En otras palabras, se puede decir que la forma en que el espacio es representado acaba por determinar las prácticas que en él se han de llevar a cabo.

Siguiendo esta escuela de pensamiento, hacia finales del siglo XX Peter Jackson realiza una crítica deconstructiva en aquello que para Ola Sönderström es el “geography’s tool of representation ‘par excellence’: cartography” (2005: 13). La perspectiva de Jackson se centra en las cualidades significativas del mapa, y supone la premisa, ya avanzada por Bryan Harley, de que “all maps are cultural artefacts and, as tools of those with wealth and authority, are inescapably bound as ideological instruments into the nexus of power-knowledge” (Cosgrove, 2005: 29). Me interesa subrayar aquí la consideración de que “The Western mapping tradition, with its focus on rational, geometrically based spatial scaling, classification and allocation is thus revealed as merely one, culturally specific, mode of geographical representation rather than a timeless and universal technique of graphic communication” (29). En otras palabras, los mapas, como medio privilegiado de la representación del espacio, muestran y ocultan aspectos de la realidad según las exigencias de los contextos y los agentes que los producen.

Los mapas del mundo en la época medieval

Entre los autores que se dedican a la cartografía medieval, una afirmación parece sostenerse con regularidad: que “Durante la Edad Media lo que llamamos mapa era en esencia una pintura” (Torres, 2013: 7). Sergio Octavio Torres, de hecho, en un punto se pregunta si debería incluirse dentro de la cartografía (un concepto decididamente geográfico) a los mapas del mundo medievales cuyas principales funciones representacionales no eran de carácter geográfico. Por su parte, Mattheu Ducza nos recuerda que “in Medieval times, neither church Latin nor vernacular languages contained an equivalent for our modern word ‘map’” (2013: 8). Lo que para dicha época es considerado como mapas, y en particular como mapas del mundo o *mappaemundi*, se relaciona con la cartografía desarrollada desde el Renacimiento hasta nuestros días, en tanto que todos estos ejemplos entran en la definición de Peter Jackson que entiende al mapa como “all graphic representations of knowledge” (Cosgrove, 2005: 28).

A este respecto es muy claro cómo la cartografía medieval tiene por objetivo representar gráficamente el conocimiento de su época. Pero antes de ahondar en ello conviene delinear brevemente el complejo panorama de lo que hoy se entiende por cartografía medieval. A propósito de esto, P. D. A. Harvey advierte cómo no había, en el Medioevo, una idea general de mapa, y que cada una de las representaciones que hoy consideramos dentro de este conjunto era elaborada con un propósito particular, influido quizá por el texto al que acompañaba o que la acompañaba y en mucha menor medida por sus contrapartes gráficas. En este contexto es comprensible que una clasificación unívoca de la cartografía medieval resulte impracticable, sin embargo, algunas generalidades se han podido establecer.

En primer lugar, Harvey distingue “several quite distinct traditions of medieval maps, notably the *mappaemundi*, the portolan charts, the regional and local maps, and a relatively small corpus of celestial maps” (1987b: 283), tradiciones que no se sustituyen entre sí, sino que más bien conviven durante prolongados periodos del Medioevo. Las cartas portulanas, por su parte, cuyo origen no ha sido claramente dilucidado, son una especie de mapas náuticos que surgieron hacia mediados del siglo XIII y tuvieron vigencia hasta el siglo XVI. Su propósito era cartografiar los bordes del Mediterráneo, señalando los puertos y los accidentes litorales (lo cual se lograba de manera aproximada) con la finalidad de marcar ciertos rumbos de navegación en dicho mar. Por su parte, los mapas regionales son así llamados precisamente porque se caracterizan por representar sólo determinada región (villas, pueblos, ciudades y en raras ocasiones países enteros). Pese a que este corpus es tan escaso como diverso, Harvey distingue determinadas características más o menos generales entre sus elementos:

Whether they show a large area or a small one, they are all conceived as showing it from above, either vertically or obliquely, viewed from a position often unattainable in reality; this has been taken as defining a map for our purpose. These are the products of medieval Europe that are typologically, historically, or conceptually

the precursors of the large-scale and topographic maps of the sixteenth century and later (1987a: 464).

Los *mappaemundi*, por su parte, son representaciones del mundo entero con todo lo que ello implica para el mundo medieval. Como bien se sabe, el universo en la época es concebido como geocéntrico, esférico, finito y eterno; y se halla dividido entre el mundo sublunar y el supralunar, según la adaptación cristianizada del modelo ptolemaico-aristotélico. Por lo tanto, la primera nota distintiva de estas formas cartográficas es que “De esta imagen del universo, los *mappaemundi* medievales deben de ser entendidos como la proyección de la esfera más interna, es decir, como la imagen de la Tierra” (Sáenz-López, 2004: 30). Por otro lado, la representación del mundo así realizada no se ciñe a meras coordenadas espaciales sino que implica, siguiendo el espíritu enciclopédico de la época, muchos más aspectos: “Los mapas de la Edad Media no sólo reproducen el mundo en cuanto a su acepción física, es decir, la Tierra; los numerosos textos e ilustraciones que incorporan lo muestran desde una definición más amplia —enciclopédica— que integra también cuestiones científicas, históricas y religiosas” (14).

Para un lector contemporáneo, la lectura de este tipo de mapas puede resultar complicada, pues no se remite en momento alguno a la descripción matemática del espacio físico, como se nos ha acostumbrado desde el Renacimiento. Para leerlos correctamente, entonces, es necesario asimilar el pensamiento medieval y reconocer, en primer lugar, que lo que importaba representar no era la mimesis del mundo observable, sino la concepción plena del mundo en la época, en sus aspectos físicos, pero sobre todo en aquellos filosóficos, morales, históricos, religiosos, etcétera. Por ello, más que la representación mimética, va a resultar de particular relevancia la representación simbólica de las cosas terrenas: “They presented a network of information, detailing not only geographical features but also zoological, anthropological, moral, theological and historical ideas” (Ducza, 2013: 8).

En este punto conviene recordar que, en el ámbito intelectual de la Edad Media, la adopción del modelo ptolemaico-aristotélico implicaba empatar el pensamiento filosófico clásico con la doctrina bíblica, así como con la experiencia física, lo cual implicó un álgido debate entre los intelectuales del periodo. Uno de los cuestionamientos más interesantes era decidir el modo en que la tierra podía ocupar la esfera central del universo y aún así tener una porción elevada por encima del agua de modo que la vida fuera posible. Según nos informa Julia Benavent: “algunos hablaban de la excentricidad entre los elementos, de sus respectivas esferas” (2016: 23), mientras otros “decían que había una concetricidad plena de la tierra y del agua, y [...] para ellos la tierra había emergido por voluntad de Dios” (23-24). A esta última corriente se adscribe el mismo Dante Alighieri cuando en su *Questio de Aqua et Terra concludy*: “aunque la tierra, según su simple natura, tiende igualmente al centro [...], sin embargo, según otra naturaleza, que sigue a la naturaleza universal, se deja elevar dócilmente en una parte para hacer posible la mezcla de los elementos” (46-47). Como sea, una de las repre-

sentaciones más aceptadas del mundo en la época es que la tierra tenía un hemisferio de tierras elevadas y uno de sólo agua.

Lo interesante aquí es que tales discusiones, hipótesis y resoluciones, hallaron su contraparte en la expresión gráfica de los *mappaemundi*. De tal modo que el margen de agua circular que se ha mencionado antes en muchos casos estaba en representación del entero hemisferio austral. Más aún, Sáenz-López propone que: “Frente a la aparente planitud del mundo en las representaciones cartográficas, ciertos detalles geográficos de algunos *mappaemundi* medievales han sido interpretados como intentos de aludir a la esfericidad terrestre” (2016: 31). Un ejemplo interesante es la ilustración que se halla en el manuscrito del siglo XIV del *Breviario de amor* de Matfre Ermenegaud (ver Sáenz-López, 2016: 31), en el que el Océano es representado como un cascarón de huevo partido por la mitad del que emerge, por la parte superior, la mitad de la esfera terrestre.

En otros ejemplos inclusive la esfera del aire, representada por medio de los vientos, ocupaba los márgenes de la ilustración, es decir, más allá de las aguas, como sería su adecuada ubicación. Según nos dice Sáenz-López: “Algunos mapas medievales dejan entrever su imbricación cósmica al disponer alrededor del mapa (que aún en sí la Tierra y la esfera de agua a través del océano circundante), los vientos, alusivos a la esfera de aire. Incluso el *mappamundi* de Ripoll incluye una corona de fuego que cierra el mundo sublunar” (2016: 32).¹

Otra característica formal importante de los *mappaemundi* es la disposición tripartita de la tierra, cuya representación más común es la llamada T-O, pues al interior de una circunferencia que marca el lugar de la esfera del agua, se organizan, en forma de T, los tres continentes conocidos al momento (Asia, Europa y África, que son divididos por los principales cuerpos de agua como el mar Mediterráneo y el río Nilo: “Esta tripartición del mundo arraigó con gran fuerza en el Medievo, pues la descripción geográfica coincidía con los textos sagrados que explicaban que, tras el Diluvio universal, Noé repartió la tierra entre sus tres hijos” (Sáenz-López, 2016: 34). En estos mapas, Asia, en cuyo extremo habría de encontrarse el Paraíso, solía ser ubicada en la parte superior del plano, de este modo: “Following the circumference of a *mappamundi* from the western point at the bottom, to the south and then east, the viewer moves from the normal world, through the unknown and finally arrives at Paradise. To move farther southwards was to go farther from God” (Duczka, 2013: 13). Como Matthew Ducza apunta, concebir un Paraíso localizable en la tierra da cuenta de la creencia de un Dios que tiene una presencia efectiva en el espacio físico.

Otro aspecto interesante, que igualmente puede resultar chocante al lector contemporáneo, es que en estos *mappaemundi* no había un respeto sistemático por las relacio-

¹ Por su mayor ligereza, en el modelo aristotélico, el fuego debería ocupar la más alta esfera del mundo sublunar. La lógica medieval aceptaba esta verdad, aunque no pudiera ser verificada empíricamente. Por ejemplo, dentro de la *Divina commedia*, Dante y Beatriz superan esta esfera antes de ascender al cielo de la luna (Par. I, 97-141).

nes de escala de las distintas regiones. De modo que, según el caso, ciertas zonas podían ser dibujadas desproporcionadamente para dar relevancia a las mismas; esto sucedía a menudo con la representación de ciudades como Roma o Jerusalén. En algunos casos, enteras regiones como el África menor o Asia se representaban desproporcionadamente para poder incluir los detalles y anotaciones requeridos. Lo mismo ocurre con las relaciones de distancia: era sumamente común, por ejemplo, ubicar a Jerusalén al centro del mundo. Todo esto nos da una interesante idea de la cultura de la época, pero también de las circunstancias de producción de tal o cual mapa. Las correctas dimensiones y escalas en términos cartesianos, a las que hoy en día estamos acostumbrados, en esta época claramente están ausentes. Por su lado, las relaciones de tamaño, distancia y localización del territorio, muchas veces, y de manera muy clara, responden al contexto cultural, ideológico o hasta político del realizador y de su circunstancia.

Si bien las primeras muestras de cartografía medieval eran puramente esquemáticas y se presentaban como acotaciones gráficas a un determinado texto (de valor semántico no muy distinto del de la miniatura), con el tiempo fueron transformándose y complejizándose. De nuevo, esto es evidente a partir de la clasificación propuesta por David Woodward, que se basa en cuatro tipos básicos según la forma de la representación: la tripartita, que representa los tres continentes conocidos rodeados por el océano y divididos por los cuerpos de agua antes mencionados; la cuatripartita, que a las zonas anteriores agrega en el hemisferio sur el continente de los antípodas; la zonal, que describe las zonas climáticas de la esfera terrestre,² y la que él llama “de transición”, que es más tardía en su aparición y más compleja pues comienza a dar cuenta de los descubrimientos geográficos realizados hacia finales de la Edad Media.

Otro aspecto a comentar de los *mappaemundi* es su indisoluble relación con el texto escrito. Según Sergio Octavio Torres ésta será la característica más determinante de dicho tipo de cartografías que, aun cuando se logren independizar del *codex*, se volverán ellas mismas texto. Él mismo hace notar que los principales *corpora* de *mappaemundi* medievales son llamados isidorianos, orosianos y macrobianos, no con base en los autores que los realizaron, sino en los autores de los textos en que estaban incluidos. Así pues, los primeros mapas registrados del Bajo Medioevo estaban incluidos, al igual que cualquier miniatura, al margen de algún texto con el fin de ilustrar, de manera muy esquemática, el contenido de éste. A este propósito, Woodward afirma que: “In the Middle Ages, the word (especially the oral word) was predominant over the image and was prescribed as such by the nature of the biblical narrative and the views of the early church fathers. Saint Gregory the Great stated that pictures were for the illiterate what the Scriptures were for those who could read” (1987: 286). Esto nos conduce también a pensar en las fuentes con cuya base se realizaban los distintos *mappaemundi*, las

² Algunas hipótesis de la época sostenían que los dos polos de la tierra debían ser sumamente fríos y el Ecuador sumamente caliente, por lo cual ninguna de estas zonas era apta para la vida, sólo las zonas templadas podían sostener la vida y estaban decididamente incomunicadas por la línea ecuatorial.

cuales eran decididamente textuales de origen clásico o bíblico, es decir, aquéllas de reconocida autoridad. Un dato interesante a resaltar es que en este tipo de mapas las literaturas de viajes no comienzan a ser fuentes relevantes, sino de manera más bien tardía. Al respecto, Woodward comenta:

It is in the map made by Fra Mauro in 1459 that the greatest influence of the Marco Polo narratives is seen before the printed editions of them began to be disseminated. This map stands at the culmination of the age of medieval cartography [...]. It is transitional in the sense that it included information derived from portolan charts, from Ptolemy's Geography, and from the new discoveries in Asia (1987: 315).

Por lo tanto, los *mappaemundi* son usados para ilustrar y transmitir contenidos más bien relacionados con la historia y con la fe:

Sin el *mapamundi* diría que es difícil, si no imposible, imaginar o concebir en la mente esos pasajes que hablan de los hijos o nietos de Noé y de las cuatro monarquías y de otros reinos y provincias tanto en textos religiosos como profanos [...] el texto sin la ayuda de imágenes no limita los bordes de las provincias que se extienden bajo las varias partes del cielo de forma tan clara como cuando son vistas por el ojo (Paolino Minorita, en Sáenz-López, 2014: 41).

Su finalidad didáctica es evidente; por ejemplo, cuando comienzan a ser elaborados y utilizados como material didáctico en las universidades, en donde la cartografía se relaciona directamente con tres de las cuatro materias del cuadrivio, es decir, con la aritmética, la astronomía y la geometría: “The place of man in the terrestrial, celestial, and spiritual world was a central concern for medieval philosophers, and such geographical issues as the nature, shape, and size of the earth were of perennial interest” (Woodward, 1987: 306).

Por otro lado, para Torres el valor didáctico del mapa se vuelve cada vez más relevante a la vez que éste se va independizando del *codex* para convertirse en “objeto particular”. Mientras que la cartografía comienza a depender menos de los contenidos del texto que acompaña y a reclamar sus propios contenidos y medios de significación, es más fácil separarla del libro; y el paso decisivo parece ser la inclusión de mapas en la arquitectura y la decoración, en forma de murales, o tapices, o formas escultóricas. Estos mapas, que Torres llama “de inscripción”, dan cuenta de la cultura enciclopedista al buscar concentrar variados tipos de información relevante para la cultura de la época, misma que al ser sacada del *scriptorium* democratiza el acceso a los contenidos ahí vertidos.

Un último aspecto sobre las características de los *mappaemundi* medievales que es interesante destacar tiene que ver con la relación espacio-temporal que en éstos se establece. En la actualidad el mapa es concebido tan sólo como una representación del espacio, y si hay una relación temporal implicada, como es el caso de los mapas históricos, el tiempo ahí representado suele ser fijo y específicamente determinado. En

el *mappamundi* medieval, en cambio, era posible representar también una narrativa, más o menos a la manera en que ocurría en aquellas pinturas que representaban una escena reproduciendo a sus personajes en distintas actitudes dentro del mismo cuadro. Así, en estos *mappaemundi* podían encontrarse, por ejemplo, representaciones de momentos importantes de la fe pertenecientes al Antiguo y al Nuevo Testamento, pero también a obras de santos más actuales, sin una relación cronológica claramente sistematizada. Un ejemplo de ello son los mapas incluidos en el comentario al *Apocalipsis* del Beato de Liébana del siglo VII: “The Beatus maps illustrated the Fall and the transforming of the Earth into the Paradise of the universal church, awaiting the moment of Revelation, where the Antichrist would be defeated and God’s permanent kingdom would be established” (Woodward, 1987: 13).

Woodward denomina a buena parte de la cartografía producida en los siglos XIV y XV como “de transición”, pues en ella nota la atención a modelos geográficos redescubiertos (en particular la *Geografía* de Claudio Ptolomeo traducida al latín a inicios del siglo XV) y a las literaturas de viajes, como el texto de Marco Polo, que daban cuenta de un mundo más extenso del conocido hasta algunos siglos atrás. Para el autor estos mapas anuncian de algún modo los modos de la cartografía del Renacimiento. No obstante, para Torres los *mappaemundi* medievales (que en algunos casos se seguirán reproduciendo incluso hasta el siglo XVII) permanecerán siendo decididamente medievales por su fuerte lazo con el texto y con la doctrina por encima de un sentido útil y práctico de ubicación en el espacio.

Consideraciones finales

Las teorizaciones en torno al concepto de espacio realizadas por la geografía de finales del siglo XX han sido, por algunos, leídas como una revolución en la manera de leer el mundo. Lo anterior en virtud de que en los últimos años dicho concepto se ha ido desdramatizando de ciertas cualidades absolutas, que poco a poco habían ido adquiriendo a raíz de su última revolución, en el Renacimiento, cuando una serie de eventos modificaron también la manera de concebir el mundo. Muchas son las circunstancias que guiaron la transición de la *imago mundi* de la medieval a la renacentista, pero dos suelen ser las más referidas: la primera, de tipo más bien práctico, la navegación de exploración (que dio paso a descubrimientos y a expediciones de colonización); y la segunda, de tipo teórico, la invención de la perspectiva visual.

De manera breve hay que recordar que uno de los efectos de la invención de la perspectiva consiste en la codificación de la mirada al presuponer un espectador inmóvil que mire desde un punto fijo a un espacio que se ofrece como inmutable. Posteriormente, con Descartes el espacio “real”, el habitado por los hombres, va a ser matemáticamente codificado y con ello terminará considerándose igualmente inmutable y por ende medible y transitable. En fin, ese nuevo mundo que poco a poco se va descubriendo surcando los océanos, va a ser trazado, delimitado y representado de una

manera mucho más precisa y con intenciones mucho más funcionales que como ocurría en la época anterior.

La cartografía medieval leída desde la geografía lefevriana puede suscitar interesantes reflexiones en torno al papel de las relaciones de poder y de los aspectos de la cultura dentro de la concepción y la construcción del espacio. En fin, lo que señalan las propuestas de la nueva geografía es que las formas de representar el espacio dicen más sobre la cultura que lo representa que sobre el espacio en sí. Esta afirmación encaja muy bien en el análisis de la cartografía medieval. En tal sentido quizá sea el caso de preguntarnos también qué es lo que dicen de nosotros las nuevas formas de hacer cartografía que se caracterizan, en cierta medida, por contestar los mapas cartesianos y por proponer “nuevas” formas discursivas (y muchas veces multidiscursivas) de concebir el espacio y el mundo.

Obras citadas

- ALIGHIERI, Dante. 2016. *Questio de Aqua et Terra*. Ed. y trad. Julia BENAVENT. Madrid: Fundación Aquae.
- BENAVENT, Julia. 2016. “A modo de introducción”. Dante Alighieri, *Questio de Aqua et Terra*. Madrid: Fundación Aquae, 2016. Pp. 17-35.
- COSGROVE, Denis. 2005. “Mapping/Cartography”. *Cultural Geography. A Critical Dictionary of Key Concepts*. Ed. David ATKINSON *et al.* Londres: I. B. Tauris. Pp. 27-33.
- DUZZA, Matthew. 2013. “Medieval world maps. Diagrams of a Christian Universe”. *University of Melbourne Collections*, junio. Pp. 8-14.
- HARVEY, P. D. A. 1987a. “Local and Regional Cartography in Medieval Europe”. *The History of Cartography. Cartography in Prehistoric, Ancient, and Medieval Europe and the Mediterranean*, vol. 1. Ed. P. D. A. HARVEY y David WOODWARD. Chicago: University of Chicago Press. Pp. 464-500.
- _____. 1987b. “Medieval Maps: an Introduction”. *The History of Cartography. Cartography in Prehistoric, Ancient, and Medieval Europe and the Mediterranean*, vol. 1. Ed. P. D. A. HARVEY y David WOODWARD. Chicago: University of Chicago Press. Pp. 283-285.
- HUBBARD, Phil. 2005. “Space/Place”. *Cultural Geography. A Critical Dictionary of Key Concepts*. Ed. David ATKINSON *et al.* Londres: I. B. Tauris. Pp. 41-48.
- LEFEVRE, Henri. 2013. *La producción del espacio*. Trad. Emilio MARTÍNEZ GUTIÉRREZ. Madrid: Capitan Swing.
- SÁENZ-LÓPEZ PÉREZ, Sandra. 2014. “El mundo en la Edad Media a través de sus mapas: ciencia, historia y religión”. *El Románico y sus mundos imaginados*. Aguilar de Campo: Centro de Estudios del Románico. Pp. 10-45.

- SÖDERSTRÖM, Olaf. 2005. "Representation". *Cultural Geography. A Critical Dictionary of Key Concepts*. Ed. David ATKINSON *et al.* Londres: I. B. Tauris. Pp. 11-15.
- TALLY JR., Robert T. 2013. *Spatiality*. Nueva York: Routledge.
- TORRES AGUILAR, Sergio Octavio. 2013. *Relaciones entre el códice y la cartografía medieval. La influencia del texto en los mappaemundi*. Universidad Complutense de Madrid. Madrid. (Tesis de Maestría.)
- WOODWARD, David. 1987. "Medieval Mappaemundi". *The History of Cartography. Cartography in Prehistoric, Ancient, and Medieval Europe and the Mediterranean*, vol. 1. Ed. P. D. A. HARVEY y David WOODWARD. Chicago: University of Chicago Press. Pp. 286-370.

Imágenes de imperio, erudición e historia en la nomenclatura lunar del siglo XVII

Nydia PINEDA DE ÁVILA
Universidad Nacional Autónoma de México

Este artículo discute los procesos y criterios mediante los cuales los autores de las nomenclaturas lunares del siglo XVII desarrollaron una variedad de estrategias lingüísticas y retóricas para organizar y representar sus estudios telescópicos de la superficie lunar como espacio cartográfico. A través de una comparación de los sistemas toponímicos propuestos por Pierre Gassendi, Michael van Langren, Johannes Hevelius y Giambattista Riccioli, planteo que las toponimias de la Luna exhiben estrategias de nombramiento asociativas, analógicas, metafóricas y emblemáticas que derivan de erudición académica, prácticas cartográficas y contextos sociales. Estas nomenclaturas sirvieron para proyectar inquietudes políticas, filosóficas y disciplinarias de sus autores.

PALABRAS CLAVE: selenografía, analogía Tierra-Luna, toponimia y nomenclatura, retórica visual, estrategias mnemotécnicas.

This paper discusses the processes and rationale through which authors of lunar nomenclatures in the seventeenth century developed a variety of linguistic and rhetorical strategies in order to organise and represent their telescopic studies of the lunar surface as a cartographic space. Through a comparison of the naming systems advanced by Pierre Gassendi, Micheal Van Langren, Johannes Hevelius and Giambattista Riccioli, I argue that lunar toponymies display associative, analogical, metaphorical and emblematic naming strategies that derive from scholarly erudition, cartographic practices and social contexts. These nomenclatures were used to project political, philosophical and disciplinary concerns of their authors.

KEYWORDS: selenography, analogy Earth-Moon, toponymy and nomenclature, visual rhetoric, mnemotechnical strategies.

CALIBAN: Has thou not dropped from heaven?

STEPHANO: Out o'th moon I do assure thee. I was the man i'th'moon, when time was.

CALIBAN: I have seen thee in her, and I do adore thee. My mistress showed me thee, and thy dog, and thy bush.

STEPHANO: Come, swear to that: kiss the Book. I will furnish it anon with new contents. Swear.

TRINCULO: By this good light, this is a very shallow
monster. I afeared of him? A very weak monster.
Well drawn, monster, in good sooth.

Shakespeare, *The Tempest*, II, 2, 135.

En tiempos de Shakespeare, el hombre en la Luna, “man in the moon”, patrono nocturno de los borrachos, era un nombre común de las tabernas en Londres y un ícono de una religión burlesca (Urban, 1976: 203-205); al mismo tiempo, ésta era una figura que una niña podía dibujar en el espacio nocturno para enseñarle las partes del cuerpo celeste a un salvaje. No obstante, la analogía entre la mancha en la Luna y un hombre, aunque lúdica y directamente referencial, carecía de especificidad: era un topónimo desperdiciado. El hombre en la luna no era un recurso lingüístico suficientemente preciso para establecer y comunicar observaciones astronómicas. Aunque hay evidencia de que la imagen fue usada por astrónomos antes y poco tiempo después del desarrollo del telescopio (Whitaker: 6; Gassendi, *Epistolae*: 77, *Opera Omnia IV*: 278), en la comunicación científica del siglo XVII esta analogía fue sustituida por sistemas de nomenclatura que ayudaron a inventar un nuevo espacio cartográfico. Los astrónomos, al reconocer las posibilidades del telescopio para la ciencia, conscientes de prácticas cartográficas antiguas y modernas, descubrieron que al nombrar partes de la superficie lunar podrían reorganizar espacios desconocidos y apropiárselos desde su tradición intelectual y su imaginario cultural, para así usar el satélite en sus agendas intelectuales y políticas.

Este estudio ofrece una perspectiva de los contextos y procesos que llevaron al establecimiento de las nomenclaturas lunares concurrentes en la segunda mitad siglo XVII, cuando el telescopio como instrumento de investigación astronómica penetró en las culturas eruditas y los circuitos de intercambio europeo a través del mundo (Van Helden, 1974: 38-58). La discusión de este tema no ha sido frecuente dentro de los estudios literarios. En cambio, las escasas investigaciones acerca de toponimias lunares han sido desarrolladas por astrónomos interesados en la historia de su disciplina, por historiadores de la cartografía o en el área de la historia y epistemología de la geografía. Para astrónomos como Ewen Whitaker, las nomenclaturas lunares del siglo XVII son sistemas arcaicos de la taxonomía contemporánea del satélite, que resultaron de prácticas de observación y registro limitadas por la tecnología óptica y por la idiosincrasia de los observadores (1999: 17-80). Para Peter van der Krogt, especialista en la historia de la publicación de mapas, el interés de este tema radica en documentar un capítulo de la historia de la toponimia identificando los criterios clasificatorios propuestos en diferentes sistemas contemporáneos (1853-1855). Por otra parte, para el geógrafo cultural Christian Jacob, la nomenclatura lunar del siglo XVII constituye un ejemplo de cómo las inscripciones físicas en los mapas reflejan estrategias de construcción y representación del saber en el discurso geográfico (“La Cartographie au télescope”: 606-633). En diálogo con estos acercamientos, los estudios literarios pueden ofrecer un enfoque que destaque

la construcción de un espacio retórico a través del encuentro de palabra e imagen. Bajo esta perspectiva, es relevante entender al cartógrafo lunar o selenógrafo, como un autor formado en una cultura que fomentaba el uso adecuado de recursos retóricos como la analogía, la metáfora y el emblema para imprimir imágenes evocativas en la mente de interlocutores y lectores. En los siguientes ejemplos ilustraremos cómo los selenógrafos del siglo XVII crearon, a través de una variedad de estrategias retóricas, alusiones a su mundo geopolítico e intelectual en la cartografía lunar.

La caja de herramientas: estrategias textuales para nombrar el espacio lunar

En 1644, Pierre Gassendi (1592-1655), astrónomo francés y profesor del Collège Royal, le escribió a Juan Caramuel Lobkovitz (1606-1682), filósofo natural español de la orden cisterciense que planeaba publicar un mapa de la luna, para compartirle una observación astronómica. En su carta explica que, habiendo dedicado más de diez años al proyecto de publicar su propio mapa, a su edad se sentía incapaz de proseguir en la supervisión de artistas-grabadores o en la invención de nombres para identificar las regiones sobre el disco lunar; sin embargo, convencido de la utilidad de la selenografía, le compartía a su seguidor el vocabulario que había diseñado para identificar las manchas de la luna para que él lo siguiera desarrollando:

Homme très célèbre, si d'aventure tu veux connaître la petite observation du quadrilatère des Pléiades occulté par la lune que je transmets à Wendelin, tu reconnaîtras là une utilité de la sélénographie. Pour la tâche que j'appelle Caspienne, tu verras que je peux parler de celle qui est solitaire sur le bord à l'ouest, et à laquelle correspond presque à l'opposite une autre tâche semblable (on peut l'appeler Anti-caspienne). Tu en verras une autre que j'appelle Homoncule (ou ailleurs Thériste), je l'appelle aussi Mer de l'Ouest; par ailleurs, je nomme Mer de l'Est la plus grande que se répand vers l'est, et Mer du Nord celle qui se répand vers le nord; et de temps en temps aussi j'appelle la plus grande tâche à l'imitation des auteurs antiques, Sanctuaire d'Hécate. Pour ne rien dire de la désignation des parties plus petites, comme celle des Salines, de la Vallée Ombreuse, de la Roche de Neige, de la Montagne de la Mer Amère, du Nombriil, de la Lagune et de semblables, que tu sauras sans aucun doute désigner avec plus de bonheur (Gassendi, *Lettres Latines*, 2004: 352-353).

El acto de nombrar, mediante diferentes estrategias semánticas que reflejan experiencias, creencias, cultura e historia, transforma un dibujo o un levantamiento territorial en un mundo trazado y organizado. Este proceso, explica Christian Jacob, puede nutrirse de una combinación de recursos léxicos que consisten en operaciones lingüísticas simplemente denotativas u otras de gran complejidad simbólica (*The Sovereign Map*: 203-238). El pasaje epistolar de Gassendi despliega, en este sentido, un cúmulo de material semántico: Mar del Este, Mar del Occidente y Mar del Norte, por ejemplo,

derivan de prácticas cartográficas que asignan nombres relacionados con coordenadas geográficas, es decir, con atributos de localización u orientación de un punto en el espacio. Esos topónimos pueden también ser comparados a nombres dados a tierras desconocidas, como *Terra Australis*, en la tradición geográfica. Otros apelativos usados por el astrónomo derivan de analogías de aspecto: la forma de la mácula Laguna sería comparable a la de una formación hidrológica de este tipo en la convención cartográfica contemporánea del autor. En el catálogo de topónimos de Gassendi también figuran citas de autores clásicos; los nombres Santuario de Hécate y mácula Caspia son extraídos el diálogo de Plutarco *De Facie in orbis lunae apparet* (2013: 81, 83). Este diálogo, en español conocido como *Sobre la cara visible de la Luna*, propone dichos topónimos en un debate acerca de la naturaleza de la Luna (Coones, 1983: 361-372). Considerando esta variedad discursiva, es notable que la estrategia de Gassendi no era fijar una cuadrícula de nombres sino proponer una variedad de referentes para orientar la mirada del astrónomo en el espacio. Al proponer hasta dos o tres formas de identificar un mismo punto, Gassendi sugiere que su lista no es una taxonomía sistematizada sino una caja de herramientas lingüísticas personales que compartía con sus interlocutores.

A pesar de la heterogeneidad en este discurso toponímico, un aspecto relevante y coherente en el sistema de Gassendi se halla en la denominación de elementos topográficos, como mares y valles, que aluden a la presencia de una “geografía” lunar. Vale la pena detenerse en este aspecto clasificatorio que surge de una analogía entre la Tierra y la Luna, y que permea desde las nomenclaturas lunares del siglo XVII hasta nuestros tiempos. Queda fuera de los alcances de este estudio detallar el debate en torno a la analogía Tierra-Luna en el siglo XVII, por lo que basta recordar algunos puntos clave: la comparación entre la Tierra y su satélite es transmitida, sobre todo, a través del diálogo de Plutarco, que es referido indirectamente por Gassendi a través de algunos de sus topónimos. En este autor, ampliamente leído en el Renacimiento y la primera modernidad a través de la traducción de su *Moralia* (Hale Shackford, 1929: 16-17), la investigación astronómica encontró un imaginario, un vocabulario y un útil marco conceptual.

He aquí una breve síntesis de cómo se presenta la idea de la analogía Tierra-Luna en *De Facie in orbis lunae apparet*: al inicio, se alude a la hipótesis de que el gran océano se refleja en el disco lunar. Enseguida, esta imagen del espejo es rebatida con un argumento que defendía la naturaleza idéntica de la Tierra y su satélite: la Luna, como la Tierra, sería sólida y oscura, y no formada por la materia incorruptible de los astros según la doctrina aristotélica. Dichas características permitían al satélite reflejar la luz del Sol, al igual que el globo terrestre. Los defensores de esta idea extrapolan las implicaciones de esta analogía a través de un razonamiento matemático y óptico: como la luz se refleja en las superficies sólidas bajo ciertos ángulos, las regiones más brillantes del astro serían tierras; y, por otra parte, tomando en cuenta que la luz se refracta en el agua, los contornos y las honduras negras de la cara lunar serían aguas (Plutarco, 2013: 24-28). Al final del texto, en un mito acerca del ascenso de las almas de los di-

funtos narrado por Sulla, el globo lunar es comparado con un mundo semejante al Mediterráneo (83). En este texto los astrónomos encontraron tanto un discurso óptico como una serie de recursos lingüísticos y poéticos para su comunicación científica.

La recepción de las imágenes y conceptos leídos en la obra de Plutarco fueron de gran utilidad para la traducción de observaciones e hipótesis generadas con el auge del telescopio. Galileo, como es bien sabido, recurrió a la analogía Tierra-Luna para divulgar sus investigaciones lunar es en el *Sidereus Nuncius*, publicado en Venecia en 1610 (7v). Aunque dicho autor es quizás considerado como el abogado más importante de la similitud Tierra-Luna en el discurso astronómico de su tiempo, es ya sabido que éste ensayó un topos muy frecuente tanto en la filosofía natural como en el discurso pictórico de sus contemporáneos (Fabbri, 2013: 103-135; Ariew, 1984: 213-226). En cambio, en la obra de Kepler, gran lector y traductor de Plutarco quien respondió críticamente al famoso panfleto de Galileo, se halla una propuesta más elaborada y precisa de la analogía Tierra-Luna y de una geografía lunar (*Ad vitellionem paraliopomena*: 150; *Kepler's Conversation with Galileo's Sidereal Messenger*: 13, 24, 26; *Narratio*: [*6]; Ait-Touati: 45-77). Esta idea se desarrolla notablemente en su *Sueño u obra póstuma de astronomía lunar*, texto en el cual, mediante una concatenación de alegorías, se construye una imagen mental de la topografía lunar en el lector (80-96). Esta obra es la fuente más importante de la divulgación de la palabra “selenografía” en la República de las Letras.

En la obra de astrónomos como Kepler, Galileo y muchos de sus contemporáneos (Gassendi, *Viri illustris*: 302-303; Hevelius, 1647: 206-223) es posible vislumbrar que la analogía Tierra-Luna, además de ser un instrumento retórico anclado en la autoridad de los filósofos clásicos, fue una herramienta heurística fundamental en la observación astronómica pues el telescopio no bastaba para entender e interpretar la imagen vista a través de la lente. La construcción de la selenografía requería tanto de lentes bien talladas y debidamente colocadas, como de buenas técnicas de registro, una memoria aguda, excelente capacidad de síntesis, una mano artista y, además, marcos epistemológicos para guiar la interpretación de la imagen. La analogía geográfica y óptica permitía leer diferentes grados de luz y sombra con métodos semejantes a aquellos usados durante un estudio topográfico.

Es fundamental subrayar que la concepción de la Luna como un mundo semejante a la Tierra tocaba un punto muy polémico en la cosmología de su tiempo. Específicamente, ponía en jaque la teoría de la quintaesencia, que definía a la Tierra y al mundo sublunar como las regiones corruptibles del universo, formadas por la mezcla de los cuatro elementos: agua, tierra, fuego y viento; a partir de la esfera de la Luna, este astro y todos aquellos en las órbitas más allá de él estaban constituidos por una sustancia incorruptible. Proclamar que la Luna era semejante a su planeta más cercano demolía este sistema aristotélico del universo defendido en la filosofía escolástica y enseñado en universidades y colegios alrededor de Europa y sus colonias en el Renacimiento y la época del Barroco (Pantin, 2013: 103-120).

Los selenógrafos, conscientes del debate intelectual en el cual sus imágenes estaban insertas, tomaron diferentes actitudes ante este conflicto. La lectura de sus escritos refleja, en términos generales, cierta cautela en la reivindicación de la similitud Tierra-Luna como una creencia cosmológica. Esta analogía, tan importante en la organización del mapa lunar como un mundo semejante al orbe de los atlas terrestres, era por lo general referida como una convención retórica útil para la consolidación de la imagen cartográfica de la Luna más que como una creencia (Hevelius, 1647: 148; Riccioli, 1651: 187). En este sentido, en la tensión entre hipótesis y convención, la imagen de la Luna como un mundo con mares, océanos, penínsulas, valles y montañas penetró en la cultura erudita del siglo XVII. En particular, la aceptación y la apropiación de la convención retórica permitió a los selenógrafos desarrollar una toponimia lunar basada en prácticas cartográficas históricas y coloniales, que permitía expresar sus agendas políticas e intelectuales.

La luna como paisaje geopolítico y de circulación de saberes

Nombrar un espacio recién descubierto colma un espacio vacío en el mapa, permite a un territorio ser visto y existir en el imaginario cultural (De Certeau, 1986: 143-144). El nombramiento del espacio geográfico es una forma de apropiación simbólica que otorga a un territorio un discurso histórico y una memoria. El *Plenilunii Lumina Austriaca Philippica* o “Luminarias austriacas filipinas de la Luna llena” de Michael van Langren (1598-1675), publicado en Bruselas en 1645, fue el primer ejemplo impreso de una cartografía lunar con nomenclatura detallada y con pretensiones de completud, y su título asocia directamente a la luna con el reino de Felipe IV, rey de España. En este discurso visual se encuentra un proyecto astronómico y una metáfora espacial: el mapa es presentado como un instrumento para la invención de un nuevo método de determinación de la longitud en tierra, que el autor explicó en el panfleto *La Verdadera Longitud por mar y Tierra*, publicado en español en 1644. Con este método Van Langren pretendía ganar un premio de seis mil ducados además de dos mil ducados de pensión vitalicia (Vyver, 1977: 81-84). Además de ser un aspecto técnico de este proyecto, el mapa de la Luna es una representación de la extensión de un imperio, un artificio retórico, concebido para complacer a un soberano. Las “luminarias austriacas filipinas”, las regiones más visibles sobre el disco lunar, llevan nombres de hombres y algunas mujeres ilustres de esta dinastía.

Leyendo el mapa de derecha a izquierda, la región conocida como “el hombre en la luna” en el folclor y la tradición astronómica europeos es ofrecida a los Países Bajos: lo que sería la cabeza del hombre es llamado *Mare Eugeanum*, en honor a Isabel Clara Eugenia, Archiduquesa de Austria y regente de los Países Bajos durante el régimen español (1566-1633). Hacia el sur, este mar se abre hacia *Mare Belgicum*, y al suroeste toma el nombre de *Sinus Batavicus*, Golfo de los países neerlandeses. A la izquierda de esas aguas se halla un pequeño círculo al extremo del disco, llamado

Manuel de Moura y Cortereal, gobernador de los Países Bajos de 1644 a 1647, quien, como indica el cartucho debajo del mapa, apoyó la publicación de esta cartografía. El espacio más vasto del globo lleva la inscripción *Oceanus Philippicus* en honor a Felipe IV de España, y las áreas en torno a éste representan su genealogía. Esta distribución de nombres demuestra un conocimiento de prácticas cartográficas coloniales en las cuales un territorio podía recibir, con consentimiento monárquico, el nombre de un soberano. Christian Jacob ha asociado estas prácticas a una forma de apropiación cultural que no sólo implica un símbolo de poder sino también un sentimiento de nostalgia y un deseo de identificación cultural con la tierra recién descubierta (*The Sovereign Map*, 2006: 205).

La selenografía de Van Langren, dirigida a interlocutores de toda índole, permite una lectura plurivalente. Aunque en esta imagen del imperio español sobre la luna sea posible identificar la percepción geopolítica de un cosmógrafo que desea obtener reconocimiento de su rey, también es legible una representación del tejido social dentro del cual la selenografía, como práctica del saber, se inserta: las “luminarias” más pequeñas de la carta llevan nombres de reyes, príncipes palatinos y condes italianos, que, como indica el cartucho del mapa, aluden a las redes mediante las cuales los patrones de las ciencias y las artes y sus clientes eruditos interactúan bajo la cultura del mecenazgo, un sistema de intercambios y beneficios recíprocos. Por otra parte, la toponimia apunta a un discurso filosófico y simbolismo ético latente en la imagen cartográfica.

El *Plenilunii Lumina Austriaca Philippica* designa a más de trescientas “luminarias” en la luna y contiene un catálogo de nombres emblemáticos de la República de las Letras desde el punto de vista de este cosmógrafo flamenco bajo el régimen español a mediados del siglo XVII. En el mapa es posible identificar patrones de la sociabilidad del autor: en la distribución de los nombres se pueden percibir algunos agrupamientos por nacionalidad, afinidad intelectual o incluso por amistad. Así, cerca de *Mare Belgicum* hay puntos que llevan nombres de los amigos del cartógrafo: *Aestuarium Puteani Bamelrodia*, por ejemplo, otorga un lugar en la Luna a Erycius Puteanus. Este gran corresponsal europeo en la primera mitad del siglo XVII, sucesor de Justus Lipsius (1547-1606) en la cátedra de latín del Collegium Trilingue de Louvain, fue el principal consejero de la retórica visual de Van Langren (Papy: 317-338). A lo largo de los meses precedentes a la publicación de la selenografía, este humanista comentó cada aspecto de la nomenclatura con el autor. Incluso, eligió el lugar que deseaba ocupar sobre ese nuevo globo. El 5 de marzo de 1645, le escribió:

J'aurai ainsi mon nom tout aussi bien placé, près de *Mare Belgicum*, là où cette mer forme un petit cercle en ressaut, non loin de notre ami Vendelinus qui se trouva entre nous deux. Que par conséquent notre savant et bon Père Lafaiill conserve sa place, ainsi que Monsieur Goetschoven bien digne d'avoir son point lumineux. Comme cette affaire et votre honneur me sont à cœur, je vous conseille de ne pas oublier Daniel Heinsius. C'est un des hommes les plus distingués de notre temps et qui peut devenir lui-même une des Lumières de la Lune. Plus il sera près de moi, plus cela me sera agréable (Bosmans, 1903: 128).

Los hombres enlistados por Puteanus, cuyos nombres fueron inscritos en la selenografía, representan los lazos de solidaridad latentes en la nomenclatura. *Lafailli* (Jean della Faille, 1597-1652), matemático flamenco jesuita y cosmógrafo real de Felipe IV, y *Vendelini* (Geoffroi Wendelin, 1580-1667), astrónomo flamenco, eran antiguos colaboradores de Van Langren y le ayudaron a obtener el privilegio para la publicación de su mapa lunar. Pero la nomenclatura del *Plenilunii Lumina Austriaca Philippica* no es exclusivamente una documentación o una representación de lealtades y pertenencias. Al contrario, Puteanus aconsejó a Van Langren que trabajara por un sistema que fuera respetado por todos: “Il faut faire en sorte que nos ennemis ne puissent pas avoir prétexte pour faire une nouvelle carte de la Lune, après leurs vues” (130). Así, las inscripciones de esta cartografía incluyen tanto nombres de personajes que el autor consideraba amenazantes o en competencia con su proyecto, como Juan Caramuel Lobkowitz, quien, según Puteanus, estaba en Fráncfort a punto de publicar su propia selenografía mientras que Van Langren se apresuraba por hacer visible su empresa en Bruselas: “Voilà donc Caramuel à Frankfurt pour y faire graver sa carte de la Lune” (131).

La nomenclatura podría verse como un paisaje intelectual heterogéneo relacionado con experiencias, ambiciones y anhelos de un autor y sus colaboradores. Es posible ubicar comunidades eruditas formadas por maestros y alumnos, sobre todo en el caso de los matemáticos jesuitas cercanos al mundo de Van Langren: a un costado del golfo de la Geografía, *Sinus Geograficus*, al oeste de *Mare Austriacum*, el promontorio *Clau* se refiere al famoso director de la Academia de Matemáticas del Collegio Romano y profesor de los matemáticos jesuitas más distinguidos de su tiempo, Christophe Clavius (1538-1612). Por otra parte, al extremo opuesto de la misma bahía, Grégoire de St. Vincent, impulsor de la enseñanza de las matemáticas en los Países Bajos, tiene otro promontorio (*P. S. Vincetti*). Entre ambos se encuentra un punto que lleva el nombre *Tacquetti*, refiriéndose a André Taquet (1612-1660), estudiante de St. Vincent, profesor de matemáticas en Lovaina en 1645, año de la publicación de este mapa. Esta nomenclatura toma en cuenta a un buen número de estudiantes de St. Vincent, así como a otros jesuitas que circulaban entre los Países Bajos y el Colegio Imperial de Madrid, tales como Joannes Ciermans, Théodore Moretus, Philippe Nuyts, Paul Guldin e Ignace Derkenni. Es relevante resaltar la representación de esta comunidad epistémica esbozada por Omer van Vyver (*L'École de mathématiques des Jésuites*: 266-277), ya que las inscripciones reflejan relaciones sociales e intelectuales del autor. Sin embargo, este discurso toponímico no es tan claramente un elogio al colegio jesuita. Los representantes de este grupo no son distinguidos como núcleos dominantes en el campo intelectual: profesores muy eminentes y censores de los colegios jesuitas como Christoph Grienberger y Guiseppe Biancani, célebres por sus escritos cosmológicos o por su rol en la edición de éstos (Feingold, *Jesuits*: 1-46; Gorman: 3-31), fueron colocados sin una lógica aparente, lejos de sus alumnos. Se puede decir que los matemáticos jesuitas no se encuentran representados en zonas cartográficas particulares, sino que comparten el territorio lunar con filósofos de diferentes tradiciones intelectuales.

En esta nomenclatura también hay huellas de contactos entre redes de conocimiento, entre las cuales Van Langren no tenía relaciones directas o de fácil acceso: el nombre de Peter Cruger (*Crugeri*), profesor del astrónomo y selenógrafo más destacado del siglo XVII, Johannes Hevelius, fue sugerido por Puteanus puesto que aquel erudito le había enviado su obra impresa (Bosmans: 124). Por su parte, Hevelius, quien no tenía correspondencia con Van Langren pero en este tiempo ya distribuía pruebas de su propia selenografía (Pineda: 67-71), fue colocado cerca de *Mare Borbonicum*. La proximidad entre el nombre de Hevelius y ese topónimo que alude a la monarquía francesa podría asociarse también a una representación de circuitos de saberes conocidos por el cartógrafo: Van Langren sabía a través de correspondientes comunes como Pierre Gassendi, que Francia, y sobre todo París, era un punto importante para la recepción y la distribución de los trabajos de Hevelius a través de los círculos eruditos de éste y de Marin Mersenne. Pareciera que la inclusión de estos últimos en la nomenclatura representa las aspiraciones del cartógrafo de agradar y estrechar relaciones con éstos y otros actores semejantes de la República de las Letras.

En esta cartografía lunar se construye, a través de la nomenclatura, un paisaje intelectual difuso y, al mismo tiempo, cargado de tensiones y negociaciones. Es importante destacar que, aunque el agrupamiento por nacionalidades haya sido un criterio discutido entre Puteanus y Van Langren en el proceso del establecimiento de la toponimia, la distribución de nombres no siempre corresponde a nociones de pertenencia intelectual por país, religión o institución. Por otra parte, aunque la espacialidad, es decir, aspectos como la verticalidad, la horizontalidad, la proximidad y la distancia, juegan un papel evidente en la construcción simbólica de la retórica visual, la ambigüedad cobra una función importante. Como se mencionó antes, el significado de la ubicación de puntos individuales en el espacio y las relaciones entre unos y otros no es claramente discernible. Posiblemente, los autores de la toponimia temían que una legibilidad demasiado clara desencadenara conflictos. Y, por otra parte, esta ambigüedad podía también servir para proteger una nomenclatura que evocaba personajes vivos y en una gran movilidad geográfica, intelectual e, incluso, religiosa. Es notable, además, que una segunda edición de esta carta fue publicada en 1670, con algunos nombres agregados a la nomenclatura; así, quizás éste fue un sistema taxonómico concebido como un discurso abierto a la actualización.¹

Es importante subrayar otro nivel de lectura en este sistema: aquel que revela una mirada y una actitud hacia la historia. En la distribución de nombres sobre la superficie lunar se encuentra también una biblioteca; es decir, un acervo de nombres que representan ideas y obras de astrónomos antiguos. Así, siguiendo el consejo de Puteanus, al norte del globo lunar, en el *Mare Astronomorum*, Van Langren localizó a filósofos antiguos, tales como Xenofón, quien defendía la analogía Tierra-Luna (Bosmans: 130). Los nombres de los antiguos no sólo representan teorías a las cuales el autor quizás

¹ Quisiera agradecer a Martijn Stoms de la Biblioteca de la Universidad de Leiden por haberme informado de la existencia de esta edición, que se encuentra en una colección privada en Estados Unidos.

adhería, sino a prácticas de lectura y de edición: a un costado de Aristarco, defensor de un sistema heliocéntrico, se puede leer el nombre de Pappus Alexandrinus (400 d. C.), el primer editor de su obra, así como el nombre del editor crítico entonces más reciente del filósofo griego, el matemático francés Gilles Personne de Roberval (1602-1675). El matemático Jean della Faille, en meses anteriores a la publicación del mapa, había dado noticia a Van Langren de las dificultades de este último para publicar otra edición crítica, la de la obra de Euclides, y el nombre de éste también se lee sobre el terreno lunar (Vyver, *Lettres*: 179). Así, discusiones y prácticas contemporáneas sobre textos, traducciones y ediciones se reflejan en la nomenclatura.

Por último, uno de los aspectos que amerita un comentario es la estrategia para la denominación de las tierras, las únicas zonas del satélite que no llevan nombres de personas. Según la correspondencia entre Van Langren y Puteanus, este aspecto del sistema toponímico fue de los últimos en acordarse. Por extensión del sistema anterior, Van Langren quería asignar nombres de monarquías a estas regiones. En cambio, Puteanus, para dar mayor variedad discursiva al mapa, sugiere la atribución de virtudes a estos espacios. Primero, sugiere *Terra Pacis* aludiendo a las negociaciones en curso para la conclusión de la Guerra de los Treinta Años (Bosmans: 129). Después, propone *Terra Scientiae*, *Terra Laboris*, *Terra Virtutis* y *Terra Honoris*. Sus consejos fueron tomados en cuenta y así se reflejan en la hoja impresa. A la lista fueron agregados *Terra Dignitatis*, *Terra Iustitiae*, *Terra Sapientiae* y *Terra Temperantiae* (Bosmans: 129-130). Estos nombres son emblemáticos de un discurso filosófico en el cual fue concebida esta cartografía.

De las virtudes representadas, el honor, el trabajo, la sabiduría y la virtud, sobre todo, pueden ser asociadas con la cultura erudita neoestoica que penetró en los Países Bajos a finales del siglo XVI y a lo largo del XVII, gracias a los trabajos de Justus Lipsius. Estos ideales, recomendados por Lipsius como principios de autorregulación y de gobierno de naciones, tuvieron una influencia importante en la iconografía de la cartografía contemporánea y pueden ser apreciados en la obra de Abraham Ortelius, amigo de Lipsius, en la de su colaborador Franz Hogenberg, y en la obra y correspondencia de artistas contemporáneos a Van Langren, como Peter Rubens (Morford: 7; Ettinghausen: 94-100; Nutti: 38-55; Mangani: 59-83). El elogio de la moral neoestoica en este mapa lunar puede explicarse como un reflejo de los ideales de la cartografía que circulaban en los Países Bajos y por relaciones estrechas entre maestros y alumnos: el humanista Lipsius fue maestro del ya mencionado Erycius Puteanus, consejero de Van Langren e inventor de este rubro de la nomenclatura, y, por otra parte, Van Langren provenía de dos generaciones de cartógrafos neerlandeses. Las tierras lunares de Van Langren, a través de sus topónimos, dialogan con este contexto intelectual y a través de ellas el mapa *Plenilunii Lumina Austriaca Philippica* alcanza un nivel de significación ética: como emblema de la aspiración filosófica a la calma en tiempos de conflicto; este mapa exhorta a los príncipes y hombres del saber a que construyan la paz a través de la justicia, el trabajo y el honor. La Luna, en esta cartografía, es la idealización de un lugar en el cual la humanidad puede ser redimida a través de la contemplación y el estudio.

Un mapa histórico proyectado en la Luna

Dos años posteriores a la publicación del *Plenilunii Lumina Austriaca Philippica*, Johannes Hevelius dio a conocer una nomenclatura basada sobre principios muy diferentes a aquellos que guiaron el sistema de Van Langren. En su obra *Selenografía*, el tratado sobre cartografía lunar más leído en el siglo XVII, publicado en Danzig en 1647, la luna es representada como un espejo de la geografía antigua. Esta obra de más de quinientas páginas, con cuarenta fases del satélite, cuatro mapas de la luna llena y dos templetes de sus rasgos principales, incluye un mapa, “*Tabula Selenográfica*”, que presenta la topografía del satélite en el estilo de la cartografía regional de su época (226-227).

Hevelius comentó el proceso de establecimiento de su nomenclatura: afirmó que una clasificación universal era indispensable para establecer la observación colectiva necesaria y urgente para el progreso de la astronomía y la geografía. Sin una nomenclatura común, la organización y el cotejo de datos tomarían más tiempo que las observaciones mismas. El autor asociaba el proyecto de clasificar las regiones del disco lunar con la historia bíblica según la cual Adán nombró el mundo para hacerlo comprensible. El astrónomo recalca que, así como las descripciones geográficas necesitaban nombres de regiones, ciudades, pueblos, mares, ríos, montañas y valles, la selenografía necesitaba de una toponimia (223).

Hevelius, quien a lo largo de su vida se esforzó ante todo por completar la cartografía celeste del hemisferio norte, identificó su empresa con las prácticas de astronomía antigua que daban a las estrellas nombres de personajes excepcionales, como Hércules, Casiopea, Andrómeda, y Perseo. Siguiendo este modelo, contempló primero que las máculas de la luna llevaran nombres de observadores que él consideraba los más destacados de su tiempo: *Oceanum Coperniceum*, *Oceanum Tychoenicum*, *Mare Keplerianum*, *Lacum Galilaei*, *Palludem Maestlini*, *Insulam Scheinerianam*, *Peninsulam Gasendi*, *Montem Mersenni*, *Vallem Bullialdi*, *Sinum Wendelini*, *Promontorium Crugerianum*, *Fretum Eichstadianum*, *Dessertum Linnemanni* (224). Estos topónimos, que fueron descartados aunque referidos por el autor en su texto como memoria de su proceso, reflejan la conciencia de que la toponimia lunar podría representar afinidades intelectuales, del mismo modo que en el sistema de Van Langren. Sin embargo, habría que constatar una diferencia entre el cartógrafo flamenco y Hevelius: mientras que para el primero la nomenclatura basada en nombres de dignatarios y filósofos reproducía prácticas de la cartografía colonial y merecía ser replicado, para Hevelius este patrón derivaba de la tradición clásica y estaba destinada al fracaso.

Consciente del valor simbólico de la asignación de nombres al espacio lunar y deseoso de evitar conflictos, celos o enojos, Hevelius decide retomar una imagen antigua, la de la Luna como *Antictona* o contra-tierra, y establece una comparación entre el mundo antiguo y la Luna. En vez de recurrir a prácticas coloniales, Hevelius ubica su proyecto en la historia de la geografía. El autor subraya que ha encontrado en la Luna formas semejantes a aquéllas representadas en la cartografía terrestre entre

los grados décimo a decimonoveno de longitud y vigésimoquinto a sexagésimo de latitud, según la geografía de Ptolomeo (225-226), es decir, en el mundo antiguo en torno al Mediterráneo.

Como ha sugerido Christian Jacob, el uso de topónimos con un peso histórico ofrece al cartógrafo una estabilidad proveniente del sentido de familiaridad, homogeneidad y coherencia construido por la tradición (*The Sovereign Map*, 2011: 205). Concretamente, para Hevelius la nomenclatura de la geografía antigua resulta mucho más estable puesto que los topónimos modernos cambiaban constantemente debido a las guerras y a la colonización de su tiempo. En consecuencia, el autor explica que el uso de nombres antiguos ayudaría a su lector a memorizar la organización del espacio lunar (226). Además, como se ha mencionado arriba, para reforzar el discurso retórico, el mapa que lleva inscrita esta nomenclatura reproduce las convenciones gráficas de los mapas de finales del siglo XVI e inicios del XVII.

Las analogías que se establecen entre la Luna y las regiones en torno al Mediterráneo no son, pese a lo declarado, claramente legibles y pareciera más bien que Hevelius juega a reorganizar el mundo antiguo para comunicar sus observaciones telescópicas. Podría decirse que el marco más general de la organización espacial sí refleja la cartografía terrestre con cierta inmediatez: por ejemplo, el punto al extremo oeste del disco, *Palus Moeotis* (Mar de Asov), y el polo sur, *Arabia*, eran regiones consideradas limítrofes al occidente y al oriente del mundo antiguo. Por otra parte, el norte de la Luna, *Regio Hyperboria*, lleva un significante genérico, un punto cardinal; aquí Hevelius sigue una estrategia frecuentemente empleada para nombrar tierras desconocidas y que incluso podía ser utilizado para nombrar el norte del globo terrestre en la cartografía contemporánea. El extremo este del satélite no es marcado por las columnas de Hércules o el mar Atlántico, como sería esperado, sino por *Africa Pars*, aludiendo a la continuación de las tierras de África del norte conformadas por Egipto y Libia. En este marco asociativo, la Luna era un reflejo desfigurado del mundo antiguo, pero los límites, al menos, resultaban familiares.

De lado izquierdo de la Luna, en aquella mancha llamada *Oceanus Philippicus* por Van Langren, Hevelius trazó el *Mare Mediterraneum*. Parece que en ambos casos resultaba importante dar a esta mancha prominente un nombre con asociaciones claras y de valor cultural fuerte. El mar Mediterráneo en la Luna tiene claras alusiones a la cartografía terrestre: se asemeja al mar Mediterráneo representado por cartógrafos como Ortelius o Mercator, aunque es orientado con el este hacia el norte. Al interior de esa figura se leen nombres de las islas *Maiorca*, *Ophiusa*, *Minorca* y *Ebisus*, que los lectores identificarían fácilmente con las islas de las costas de España y el sur de Francia. Prolongando las expectativas de interpretación de los aficionados a los atlas entonces en boga, Hevelius asocia puntos elevados del satélite con islas volcánicas, como *Corsica*, y la isla central, *Sicilia*, contiene un círculo grande con la inscripción *Aetna Mons*. Tomando en cuenta que la nomenclatura de Hevelius contiene muchos volcanes, parece haber un diálogo entre esta representación cartográfica de la Luna y debates contemporáneos acerca de la formación del satélite y la Tierra. Aunque no es posible

afirmar que esta toponimia refleje la creencia de su autor en un origen volcánico de la Luna, al menos puede decirse que este sistema clasificatorio contiene *jeux d'esprit* bastante polémicos, sobre la naturaleza lunar.

Al leer este mapa se encuentran muchas analogías evidentes, como la forma de Italia dentro del Mediterráneo, sin embargo, hay también alusiones oscuras que habrían intrigado a sus lectores, sobre todo a aquéllos con lagunas en su conocimiento de la geografía antigua. El reto de la lectura cartográfica sería tanto más desafiante cuanto que las analogías cartográficas no eran el único criterio de Hevelius. Según el autor, al no hallar una comparación evidente o, al menos, adecuada, decidía otorgar apelativos relacionados con características físicas del punto observado (226). Esta metodología, tomada de prácticas cartográficas antiguas, dio la pauta para nombrar *Mons Porphyrites* a un punto violáceo que recordaba a Hevelius a una piedra preciosa antigua de ese color, descrita por Plinio y que tenía su homólogo en la cartografía egipcia.

Después de explicar su sistema, Hevelius presenta su nomenclatura en una tabla: los topónimos están ordenados alfabéticamente frente a sus paralelos en la cartografía moderna. Este suplemento al texto, que refleja el interés en la toponimia antigua aumentado a partir del redescubrimiento de Ptolomeo en el siglo XV, imita las tablas de concordancia que establecían equivalencias entre nomenclaturas geográficas antiguas y modernas publicadas a finales del siglo XVI (Toscanella; Sophianos; Pirckheimer; Ortelius). La fuente principal de la tabla de Hevelius fue el *Thesaurus Geographicus* de Abraham Ortelius. Este diccionario de nombres fue producto de una serie de colaboraciones y transformaciones editoriales (Depuydt, 1997: 37): la primera edición del *Theatrum Orbis Terrarum* (1570) incluía una lista de topónimos antiguos (*Antiqua Regionum... nomina explicata*) firmada por Arnoldus Mylius. En la edición del *Theatrum* de 1574, esta sección se amplió y renombró *Synonymia locorum sive populorum... appellationes et nomina*. En 1578, la tabla fue revisada y editada como *Synonymia geographica* y la edición de 1579 del *Theatrum* incluyó una nueva versión de esta tabla llamada *Nomenclator Ptolemaicus*; así, el *Thesaurus Geográficus* publicado en 1587, compilado a lo largo de este proceso, reeditado y expandido en 1596 por la industria plantiniana, cobró una gran presencia tanto en el mundo editorial como en la memoria de sus lectores.

Del *Thesaurus Geographicus* de Ortelius, Hevelius elige topónimos, sintetiza entradas, agrega definiciones propias y otras provenientes de fuentes especializadas en ciertas regiones tales como el renombrado *Rerum Moscovitarum Commentarii* de Sigismund von Herbertstein, publicado en Basilea en 1556. Esta alusión a las fuentes de la nomenclatura de Hevelius no sólo tiene interés documental; el uso del diccionario de Ortelius revela un aspecto importante del espíritu del proyecto toponímico del autor de la *Selenographia*: para Ortelius, la cartografía era un lugar de memoria, un ojo al mundo antiguo y sagrado, y su diccionario era una puerta de entrada a ese espacio intelectual y espiritual (Nutti: 44; Crosgrave: 856). La tabla selenográfica de Hevelius

puede considerarse como un proyecto intelectual semejante. Los nombres de la geografía antigua son puntos de entrada a la meditación histórica y del lugar del ser humano en ella.

Entendiendo la lista de topónimos como clave de lectura para el soporte gráfico, la nomenclatura lunar cobra una dimensión adicional: la distribución de nombres no sólo sirve como instrumento de orientación para el observador en el registro de sus observaciones, sino también como un recordatorio de lugares y episodios emblemáticos de la antigüedad clásica y de la tradición bíblica, un lugar de memoria y contemplación de la historia de la Tierra. La presencia de una geografía sagrada, sobre todo en el hemisferio sur del globo, amerita un breve comentario pues la Luna de Hevelius puede ser leída como un espejo de la geografía bíblica, un tema exitoso en las culturas del libro impreso de la Reforma y la Contrarreforma.

La decisión de asociar todo el hemisferio sur de la Luna con territorio de las andanzas de los profetas no puede pasar inadvertida: las regiones del disco que llevan los nombres de *Arabia*, *Aegyptus* y *Asia Minor* son topónimos que aluden a narrativas de revelación, milagros, exilios y peregrinajes. La prominencia más grande del sur del hemisferio lunar, un trazo circular rodeado de líneas de montañas, *Mons Sinai* (ahora conocido como el cráter Tycho), relaciona este punto orográfico del satélite con el lugar simbólico de la Alianza bíblica de Moisés. Los topónimos en torno a este punto también son nombrados en episodios bíblicos del Antiguo Testamento. Por otra parte, los nombres del hemisferio norte pueden ser asociados al Nuevo Testamento, sobre todo a aquellos libros que relatan las misiones apostólicas. La proyección de la geografía sagrada sobre la Luna mediante esta distribución de topónimos no puede ser disociada de los esfuerzos por cristianizar el cielo en el siglo XVII, cuando un número de cartógrafos celestes transfirieron narrativas bíblicas a las estrellas (Warner: 224-232; Kanas: 156-157; Brown: 31-33, 35). Por ejemplo, en el atlas *Coelum Stellatum Christianum*, de Julius Schiller, abogado católico en Augsburgo, publicado en 1627, se sustituyen las constelaciones ptolemaicas tradicionales por personajes y episodios bíblicos. Los doce apóstoles representan los signos del zodiaco en el hemisferio norte, y personajes e imágenes del Antiguo Testamento, como la emblemática Arca de Noé, son colocados al sur. Esta nomenclatura, establecida en colaboración con los jesuitas Johan Baptist Cysat, Paul Guldin, Jeremias Drexel y Mathew Rader, entre otros, fue un proyecto de la Contrarreforma. Otro ejemplo de este entusiasmo, aunque en un medio protestante, se halla en la figura de Wilhelm Schickard, luterano, matemático y profesor de lenguas antiguas, y autor del *Astroposcopium pro facillima stellarum cognitione noviter excogitam*, publicado en Tubingen en 1623. En esta obra Schickard agregó figuras bíblicas a las constelaciones ptolemaicas y su mapa es un sincretismo de tradiciones grecolatinas y cristianas. La reproducción de una geografía sagrada en la *Selenografía* de Hevelius puede ser entendido como un caso más de estos proyectos que buscaron renombrar los cielos y de crear nuevos instrumentos mnemotécnicos para la ciencia y la historia cultural.

*Una nomenclatura como defensa de la astronomía
en una historia institucional*

Las nomenclaturas de Van Langren y Hevelius representan, como se ha dicho, dos actitudes opuestas hacia el acto de nombrar el espacio celeste. En respuesta a dichos acercamientos contemporáneos, el filósofo natural Giambattista Riccioli presentó una toponimia alternativa en su obra enciclopédica *Almagestum Novum*, publicada en Bolonia en 1651. En el capítulo dedicado a la Luna (184-285), este jesuita incluye una nueva selenografía en dos hojas, la representación de cuatro fases, y una nueva nomenclatura en tablas (204-205). El espíritu de síntesis impregna esta empresa de representación lunar, al igual que integridad de su obra enciclopédica.

La selenografía de Riccioli constituye el proyecto de recolectar todas las informaciones disponibles sobre la materia lunar y de representarlas visual y textualmente. Las imágenes son precedidas por una *scholia*, un resumen de los estudios lunares antiguos y contemporáneos, así como por la explicación de los criterios tomados en la construcción de la imagen y el establecimiento de la nomenclatura. El proceso de la fabricación de la cartografía nueva se hace visible al lector en la presentación misma de ésta en dos hojas. La primera, sin texto, es ilustrativa de la metodología mediante la cual se construyó la imagen. El título explica: “*Selenographia P. Francisci Mariae Grimaldi Soc. Iesu Optimo ex pluribus telescopio Lunae phasibus selecta, in qua Langreni, Hevelii, Eustachii, Sirsalis, etc. Selenographia partim firmavit, partim ita correxit, et auxit, ut vel minimæ particulæ ex aliquibus phasibus evidentiam sit assecutus*” (204).² Esta nueva selenografía, hecha con varios telescopios y una selección de fases, es una síntesis aumentada y corregida de ejemplos precedentes. Ahora bien, la segunda hoja contiene un mapa detallado que da prueba de resultados innovadores de estas investigaciones astronómicas: *Figura pronomenclatura libratione lunari* (204) es una cartografía con una toponimia expandida que muestra los puntos extremos del disco, registrados por primera vez tras un largo estudio de los movimientos libratorios, es decir, de las sutiles oscilaciones longitudinales y latitudinales del satélite. Estos nuevos puntos resultaban útiles para perfeccionar la determinación de la longitud en tierra. La nueva selenografía tuvo una amplia recepción entre sus contemporáneos y el sistema toponímico propuesto por Riccioli es la base de la nomenclatura lunar actual.

Bajo el título de *Figura pronomenclatura libratione lunari*, las leyendas indican una postura filosófica latente en el mapa: *Nec homines incolunt y Nec anime lunam migrant*. El autor de esta representación se aleja de forma manifiesta de las teorías que postulan la analogía Tierra-Luna y utiliza la comparación únicamente como convención

² “Selenographia hecha por el padre de la Sociedad de Jesús, Franciso María Grimaldi, mediante un telescopio excelente, seleccionada de varias fases lunares, la cual en parte confirma las selenografías de Langren, Hevelius, Eustaccio Sirsali, etc., y en parte las corrige de tal manera que incluso las partículas mínimas de sus fases pueden ser mostradas”. [La traducción es mía.]

toponímica. Esta nomenclatura, había anticipado el jesuita, no seguiría el modelo de Hevelius puesto que lo encontraba cargado de analogías erróneas. Incluso insistía en que la analogía Tierra-Luna era una convención que podía desencadenar confusiones y reforzar creencias filosóficas inexactas. Su nomenclatura tomaría, en cambio, nombres de personas, como en el sistema de Van Langren. Sin embargo, su idea era crear un espacio discursivo que hablara directamente de la disciplina astronómica. Así, distribuyó en el mapa del disco lunar nombres de astrónomos y astrólogos antiguos y modernos sobre un fondo astrometeorológico. Esto daba a la analogía Tierra-Luna una connotación totalmente diferente a los ejemplos selenográficos anteriores.

Inmediatamente después de la presentación de las dos selenografías, Riccioli ofrece a sus lectores dos tablas comparativas de las nomenclaturas lunares contemporáneas: *Nomenclatura lunarium partium* y *Nomenclatura Lunarium regionum* (204). Estas listas no sólo constituyen un inventario de nombres sino una genealogía de las nomenclaturas lunares del siglo XVII. Al oeste del disco, en la región que Van Langren llamó *Oceanus Philippicus* y Hevelius *Mare Mediterraneum*, Riccioli colocó *Oceanus Procellarum*, mar de las tormentas, y alrededor de este espacio se lee *península deliriorum* (península de los delirios), *península fulgrum* (península de los rayos), *mare humorum* (mar de los humores), *sinus epidemiarum* (golfo de las enfermedades), *mare imbrium* (mar de las lluvias) e *insula ventorum* (isla de los vientos). Estos topónimos, alusivos a estados temperamentales y meteorológicos asociados con la agitación, la inestabilidad y el declive, cargan las latitudes occidentales de la Luna de un simbolismo negativo. Este tono del discurso continúa hacia el norte, cubierto por topónimos con un campo semántico asociado a la muerte y al frío. Esta connotación del terreno cartografiado encuentra su contraparte en el este de la Luna, donde las inscripciones toponímicas como *mare tranquillitatis* (mar de la tranquilidad), *mare nectaris* (mar de la dulzura), *mare fecunditatis* (mar de la fecundidad) y *mare vigoris* (mar del vigor) evocan atributos positivos. Pareciera entonces que el cuerpo lunar se restituye visualmente como un espacio que refleja los aspectos positivos y negativos de la condición humana. Los nombres que Riccioli asigna a las aguas representan teorías que establecen lazos estrechos entre los movimientos de los astros, la meteorología terrestre y los temperamentos humanos. Este aspecto de la nomenclatura puede ser asociado con las prácticas de taxonomía escolástica que clasifican el mundo bajo sistemas lógicos de causa-efecto (Crombie, 1994: 1245-1292).

Riccioli agregó un segundo nivel sobre este discurso visual: un catálogo de nombres que pertenecen a la historia de la astronomía. El jesuita explica que para organizar la distribución dividió el círculo en octantes. Leyendo el mapa en el sentido de las manecillas del reloj, el primero y el segundo contienen a los *physicoastronomi* más antiguos. El resto de los antiguos se encuentra distribuido en los octantes tercero y cuarto, y al inicio del quinto y el sexto. Los astrónomos medievales, la mayoría proveniente del mundo árabe, están incluidos en el quinto octante. Finalmente, en los octantes quinto,

sexto, séptimo y octavo están dispersos los modernos. Así como Van Langren rindió homenaje a eruditos que debatían cuestiones cosmológicas, matemáticas y teológicas más allá de fronteras nacionales, políticas, religiosas e, incluso, temporales, Riccioli subraya que la organización de los nombres permitiría al lector establecer relaciones cronológicas y filosóficas (204). La nomenclatura de Riccioli, como la de Van Langren, es una visualización de una historia intelectual; ésta es una historia de la construcción de la astronomía como una disciplina con una tradición propia.

Es relevante destacar la función de esta selenografía y de su nomenclatura en la estructura del *Almagestum Novum*. En primer lugar, como encomio de la astronomía, la cartografía lunar refleja los contenidos del prefacio, la cronología y el catálogo de astrónomos, que preceden la exposición temática del primer tomo de la obra (i-xlvi). La defensa de la astronomía como una disciplina histórica y científica, así como la lista de astrónomos antiguos y modernos presentada por Riccioli en estos paratextos, es reformulada como una visualización muy sintética en la imagen cartográfica. El que esta historia disciplinaria sea contada en un mapa lunar es tanto más emblemático cuanto que la Luna, el cuerpo celeste más cercano a la tierra, fue el primer astro de estudio de la astronomía antigua y moderna, y el primer objeto contra el cual las tecnologías, las prácticas y las teorías se ponían a prueba.

La interpretación de esta visualización ha sido objeto de afirmaciones aceleradas y deterministas: ya que en el último octante, en el *Mare Procellarum* se leen los nombres de Hevelius, Galileo, Riccioli, Grimaldi, Kepler, Copérnico, Rheticus, Linneman, Cardanus y De Cusa, entre otros, y se sostiene que la localización de estos modernos denota la postura cosmológica del autor, ya sea la condena del modelo heliocentrista o su criptocopernicanismo, representado en una región cuyo nombre conlleva connotaciones conflictivas (Vertesi: 412; Dinis: 49-77). Habría, en cambio, que comprender la carga retórica de esta representación en el contexto de la educación jesuita. Como han mostrado los estudios de René Raphael, las prácticas de enseñanza jesuita favorecían el aprendizaje de diversas cosmologías, incluso de las más polémicas, con el fin de ofrecer a los estudiantes herramientas argumentativas para participar en debates en defensa de las doctrinas aristotélicas asociadas con su institución (419-440). Por otra parte, el *Ratio Studiorum*, la base regulatoria de la enseñanza jesuita, motivaba a los estudiantes a abrazar una cultura que valorizaba el emblema, el estudio de símbolos pitagóricos, jeroglíficos y otro tipo de enigmas (Findlen: 264). La selenografía de Riccioli sería, así, una invención retórica, un instrumento pedagógico mediante el cual se narra la historia de la astronomía de forma circular y sintética, por medio de un diagrama muy atractivo. En este sentido, esta selenografía, en el legado de la *Apología pro Tychone contra Ursus* de Kepler, puede ser ligada a los esfuerzos por legitimar la astronomía como una disciplina del saber (Jardine, 1984: 258-294).

El criterio de Riccioli, guiado por los consejos de Athanasius Kircher (1602-1680), era reunir en una sola obra fragmentos de autores de diferentes escuelas y actitudes filosóficas (Dinis, 2002: 205). Su objetivo no era manifestar sus creencias cosmoló-

gicas sino exponer sintéticamente una historia de la astronomía como una disciplina del saber en la cual los jesuitas formaban parte activa. Así, en las regiones *Terra Fertilitas*, el sexto octante del disco lunar y el más densamente poblado, con cuarenta y nueve puntos nombrados, es posible leer una genealogía de matemáticos de la Compañía de Jesús. Entre los nombres gravados se hallan Christoph Calvius (1538-1612) y Christoph Griemberger (1561-1636), figuras clave en el desarrollo de la investigación matemática jesuita, y Guiseppe Biancani (1566-1624), profesor de Riccioli, todos ellos también presentes en la nomenclatura de Van Langren. De esta forma, en este mapa se puede ver también una historia institucional. Es por demás probable que Riccioli no destinara esta selenografía exclusivamente a una comunidad jesuita restringida, sino a un público diverso, pues sabía que su obra podría circular en las Indias a través astrónomos misionarios y por la intermediación de su asesor y protector Athanasius Kircher.

Una metáfora de la acción humana más allá de la Tierra

Este acercamiento a las nomenclaturas del siglo XVII muestra que, en el establecimiento de nombres de la topografía lunar, los astrónomos recurrieron a estrategias y vocabularios preexistentes en las tradiciones y las disciplinas del saber contemporáneas a su empresa. La variedad de acercamientos utilizados en la práctica toponímica de su tiempo se nutrió, de forma destacable, de patrones de lealtad e identidad, ideales filosóficos, diccionarios geográficos y teorías médicas, pero, sobre todo, se concibieron y promovieron taxonomías del espacio que reflejan compromisos políticos e intelectuales, creencias y aspiraciones.

Estas representaciones cartográficas, a través de la retórica de sus nomenclaturas, fueron usadas a finales del siglo XVII, más que en observaciones astronómicas regulares, en una comunicación científica que promovía a individuos e instituciones que participaban en el establecimiento y la legitimización de observatorios fundados con la misión de establecer meridianos nacionales. La asociación entre nomenclaturas lunares y proyectos de connotación nacionalista puede verse, por ejemplo, en las observaciones astronómicas publicadas en la revista londinense *The Philosophical Transactions* durante 1675, año de la fundación del Royal Observatory of Greenwich. Éstas muestran que astrónomos franceses e ingleses expresaban su rivalidad y afirmaban sus identidades científicas locales mediante la adopción de nomenclaturas lunares distintivas; los franceses usaban el sistema de Riccioli en tanto que los ingleses se servían de la nomenclatura de Hevelius para publicar sus hallazgos (Oldenburg: 257-269; 289-292; 371-372; 561-565).

Los casos estudiados en este ensayo revelan que las primeras taxonomías del espacio lunar eran el reflejo de las culturas en las cuales se desarrollaba la práctica astronómica. Estas formas de apropiarse del paisaje celeste, cargadas de negociaciones y anhelos, eran proyecciones, a menudo ambiguas, de marcos de referencia personales,

institucionales y culturales forjados a través de estrategias textuales y cognitivas como la analogía, la alegoría y la metáfora. La Luna fue transformada, a través de sus nomenclaturas poéticas, en un símbolo de la extensión de la acción humana y de sus aspiraciones al espacio celeste. En este contexto, la selenografía no puede verse únicamente como objeto de especialización astronómica. Los mapas lunares eran, además de instrumentos para facilitar una observación colectiva, artificios textuales y visuales para acreditar a sus autores como individuos expertos o representantes de instituciones. En este sentido, la producción de la imagen cartográfica tiene que entenderse como un discurso retórico complejo que alude a las relaciones interdisciplinarias, a la colaboración de artistas, humanistas y astrónomos, al mercado del libro y a la cultura del mecenazgo que englobaba la creación intelectual, artística y tecnológica del siglo XVII.

Obras citadas

- AÏT-TOUATI, Frédérique. 2011. *Contes de la Lune. Essai sur la fiction et la science modernes*. París: Gallimard.
- ARIEW, Roger. 1984. "Galileo's lunar observations in the Context of Medieval Lunar Theory". *Studies in History and Philosophy of Science*, vol. 15, núm. 3. Pp. 213-226.
- BOSSMANS, Henri. 1903. "La Carte Lunaire de Van Langren conservée aux Archives Générales du Royaume, à Bruxelles". *Revue des questions scientifiques*, vol. 4. Pp. 106-139.
- BROWN, Basil. 1932. *Astronomical Atlases, Maps/Charts. An historical Guide*. Londres: Search.
- CERTEAU, Michel de. 1986. *Heterologies: Discourse on the Other*. Trad. Brian MASSUMI. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- COONES, Paul. 1983. "The Geographical Significance of Plutarch's Dialogue, Concerning the Face which Appears in the Orb of the Moon". *Transactions of the Institute of British Geographers*, vol. 8, núm. 3. Pp. 361-372.
- COSGROVE, Denis. 2003. "Globalism and Tolerance in Early Modern Geography". *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 93. Pp. 852-870.
- CROMBIE, Alistair. 1994. *Styles of scientific thinking in the European tradition: the history of argument and explanation especially in the mathematical and bio-medical sciences and arts*, vol. 2. Londres: Duckworth.
- DEPUYDT, Joost. 1997. "'Vale, verum antiquae historiae lumen': Antiquarianism in the correspondence between Justus Lipsius and Abraham Ortelius". *Iustus Lipsius Europae Lumen et Columen. Proceedings of the International Colloquium 17-19 September 1997*. Ed. G. TOURNOY, J. de LANDSHEER y J. PAPY. Louvain: Presses Universitaires de l'Université de Louvain. Pp. 34-46.

- DINIS, Alfred. 2003. "Giovanni Battista Riccioli and the Science of his Time". *Jesuit Science and the Republic of Letters*. Ed. M. FEINGOLD. Cambridge: The Massachusetts Institute of Technology Press. Pp. 195-224.
- . 2002. "Was Riccioli a secret Copernican?" *Giambattista Riccioli e il merito scientifico dei Gesuiti nell'età Barocca*. Ed. M. T. BORGATO. Florencia: Leo S. Olschki. Pp. 49-77.
- ETTINGHAUSEN, Henry. 1971. "Neostoicism in Pictures: Lipsius and the Engraved Title-Page and Portrait in Quevedo's 'Epicteto y Phocilides'". *The Modern Language Review*, vol. 66, núm. 1. Pp. 94-100.
- FABBRI, Natacha. 2013. "The Moon as Another Earth: What Galileo owes to Plutarch". *Galilaeana*, vol. 9. Pp. 103-135.
- FEINGOLD, Mordechai. 2003. "Jesuits: Savants". *Jesuit Science and the Republic of Letters*. Ed. M. FEINGOLD. Cambridge: The Massachusetts Institute of Technology Press. Pp. 1-46.
- FINDLEN, Paula. 2003. "Scientific Spectacle in Baroque Rome: Athanasius Kircher and the Roman College Museum". *Jesuit Science and the Republic of Letters*. Ed. M. FEINGOLD. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Press. Pp. 225-284.
- GALILEI, Galileo. 1992. *Le messager céleste*. Trad. Isabelle PANTIN. París: Belles Lettres.
- . 1610. *Sidereus Nuncius*. Venetiis: Apud Thomam Baglionum.
- GASSENDI, Pierre. 2004. *Pierre Gassendi (1592-1655), Lettres Latines I*. Trad. Sylvie TAUSSIG. Turnhout: Brepols.
- . 1658. *Epistolae [...] Tomus sextus*. Lyon: Laurentii Anisson & Ioannis Baptistae Devenet.
- . 1658. *Opera Omnia*, vol. iv. Lyon: Laurentii Anisson & Ioannis Baptistae Devenet.
- . 1641. *Viri illustris Nicolai Fabricii de Peiresc [...] Vita [...]*. París: Jean Jacques Bouchard.
- GORMAN, Michael John. 2003. "Mathematics and Modesty in the Society of Jesus: The Problems of Christoph Grienberger". *The New Science and Jesuit Science: Seventeenth Century Perspectives*. Ed. Mordechai FEINGOLD. Dordecht / Boston / London: Kluwer Academic Publishers. Pp. 1-120.
- HALE SHACKFORD, Martha. 1929. *Plutarch in Renaissance England with Special Reference to Shakespeare*. [n. p]: Wesley College.
- HELDEN, Albert Van. 1974. "The Telescope in the Seventeenth Century". *Isis*, vol. 65, núm. 1. Pp. 38-58.
- HERBERTSTEIN, Sigismud von. 1556. *Rerum Moscovitarum Commentarii*. Basilea: Johann Oporinus.
- JACOB, Christian. 2011. "La cartographie au télescope: la lune, de Galilée à Riccioli". *Les lieux de savoir 2, Les mains de l'intellect*. Ed. Christian JACOB. París: Albin Michel.

- . 2006. *The Sovereign Map: Theoretical approaches in cartography throughout history*. Trad. Tom CONLEY. Chicago: University of Chicago Press.
- JARDINE, Nick. 1984. *The birth of history and philosophy of science. Kepler's A defence of Tycho against Ursus with essays on its provenance and significance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- JOHANNES HEVELIUS. 1647. *Selenographia: sive, Lunæ Descriptio*. Gedani edita: Autoris sumtibus. Typis Hünefeldiani.
- KANAS, Nick. 2007. *Star Maps. History, Artistry and Cartography*. Berlín: Springer / Chichister / Praxis.
- KEPLER, Johannes. 1965. *Kepler's Conversation with Galileo's Sidereal Messenger*. Ed. y trad. Edward ROSEN. Nueva York: Johnson Reprint Corporation.
- . *Kepler's Somnium: the dream, or posthumous work on lunar astronomy*. Ed. y trad. Edward ROSEN. Madison / Londres: University of Wisconsin Press.
- . 1634. *Somnium seu opus posthumum de astronomia lunari*. Fráncfort: Sumptibus haeredum authoris.
- . 1611. *Narratio de observatis a se quatuor Jovis Satellitibus erronibus*. Fráncfort: Sumtibus D. Zachariae Palthenii.
- . 1604. *Ad vitellionem paralipomena, quibus astronomiae pars optica traditur*. Fráncfort: Apud Claudium Marnium & Haereded Ioannis Aubrii.
- KRÖGT, Peter van der y Fermjan ORMELING. "Michiel Florent Van Langren and Lunar Naming". *Actes del XXIV Congrès Internacional d'ICOS sobre Ciències Onomàstiques, Annex. Secció 8*. Web. 2 de enero de 2018. <<http://www.gencat.cat/llengua/BTPL/ICOS2011/190.pdf>>.
- LANGREN, Michael van. 1664. *La verdadera longitud por mar y tierra*. Amberes / Bruselas: [n. p.].
- . 1645. *Plenilunii Lumina Austriaca Philippica*. Bruselas.
- MANGANI, Giorgio. 1998. "Abraham Ortelius and the Hermetic Meaning of the Cordiform Projection". *Imago Mundi*, vol. 50. Pp. 59-83.
- MORFORD, Mark. 1991. *Stoics and Neostoics. Rubens and the Circle of Lipsius*. Princeton: Princeton University Press.
- NUTI, Lucia. 2003. "The World Map as an Emblem: Abraham Ortelius and the Stoic Contemplation". *Imago Mundi*, vol. 55. Pp. 38-55.
- OLDENBURG, Henry. 1676. "An extract of a Latin letter of Signor Cassini, containing both his considerations upon Mr. Flamsteed's account of the lunar eclipse of Decem. 21. 1675, and his own observations of the same eclipse". *Philosophical Transactions*, núm. 123, vol. 11. Pp. 561-565.
- . 1675. "A more particular account of the last eclipse of the moon, as it was observed by the Parisian astronomers, and promised by us in our former numb. 111. English't out of the French Journal des Sçavants". *Philosophical Transactions*, núm. 112, vol. 10. Pp. 257-269.
- . 1675. "Lunæ totaliter deficientis observationes, Londini in arce Londlnensi habitæ, idque in ædibus & cum instrumentis Jonæ More Equ. Aurati, à

- Johanne Flamsteadio, astr. regio, nocte seqente d. Junii 26. 1675. st. vet”. *Philosophical Transactions*, núm. 116, vol. 10. Pp. 371-372.
- . 1675. “Observatio Eclipseos Lunæ totalis cum occultationibus quarundam Fixarum, habita à Joh. Hevelio Anno 1675. die ♀, 11 Januarii St. n. Vesp”. *Philosophical Transactions*, núm. 113, vol. 10. Pp. 289-292.
- PANTIN, Isabelle. 2013. “Le Débat sur la substance lunaire après le *Sidereus Nuncius*: Stratégie et Visée de la Résistance Péripatéticienne”. *La lune aux 17e et 18e Siècles*. Ed. Chantal GRELL. Turnhout: Brépols.
- PAPY, Jan. 2000. “In Praise of the Omnipresent Egg: Erycius Puteanus’ Ovi Encomium (1615)”. *Humanistica Lovaniensia Journal of Neolatin Studies*, vol. 49. Pp. 317-338.
- PINEDA DE ÁVILA, Nydia. 2017. *Selenographies in the seventeenth century: making, publishing and copying maps of the moon*. Queen Mary University of London. [Tesis doctoral en literatura inglesa, dirigida por Markman Ellis].
- PIRCKHEIMER, Willibald. 1585. *Descriptio Germaniae utriusque tam superioris quam inferioris, auctoribus Bilibaldo Pirckheimero et coeteris*. Antverpiae: ex officina C. Plantini.
- PLUTARQUE. 2013. *Le visage qui apparaît dans le disque de la lune. De facie quae in orbe lunae apparet*. Intr. y trad. Jacques BOULOGNE. Dir. Alain LEROULD. Lille: Presses Universitaires du Septentrion.
- PUTEANUS, Erycius. 1957. *Honderd veertien Nederlandse brieven van Erycius Puteanus aan de astronoom Michael Florent van Langeren. Met een inleiding uitgegeven door J. J. Moreau*. Amsterdam: Antwerpen / Wereldbibliotheek.
- RAPHAEL, René. 2015. “Copernicanism in the Classroom: Jesuit Natural Philosophy and Mathematics after 1633”. *Journal for the History of Astronomy*, vol. 46, núm. 4. Pp. 419-440.
- RICCIOLI, Giambattista. 1615. *Almagestum Novum*. Bononiae: Ex typographia hæredis Victorij Benatij.
- SHAKESPEARE, William. 2016. *The Tempest. The Norton Shakespeare*. 3a. ed. Nueva York: W. W. Norton & Comp. Inc.
- SIMAR, Theophile. 1909. *Étude sur Erycius Puteanus, 1574-1646, considéré spécialement dans l’histoire de la philologie belge et dans son enseignement à l’Université de Louvain ... Ouvrage accompagné de pièces inédites et d’une planche hors-texte*. Louvain: Presses Universitaires de Louvain.
- SOPHIANOS, Nikolaos. 1570. *Nomina antiqua et recentia urbium Graeciae descriptionis a N. Sophiano jam aeditae*. Romae: typis A. Lafreri.
- TOSCANELLA, Orazio. 1567. *I Nomi antichi e moderni delle provincie, regioni, città, castella, monti, laghi, fiumi, mari, golfi, porti et isole dell’Europa, dell’Africa et dell’Asia, con le graduationi loro in lunghezza e larghezza et una breve descrizione delle suddette parti del mondo*. Venecia: F. Franceschini.
- URBAN, Raymond A. 1976. “Why Caliban Worships the Man in the Moon”. *Shakespeare Quarterly*, vol. 27, núm. 2. Pp. 203-205.

- VERTESI, Janet. 2007. "Picturing the Moon: Hevelius's and Riccioli's Visual Debate". *Journal for the History and Philosophy of Science*, vol. 38. Pp. 401-421.
- VYVER, Omer van der. 1989. "L'École de mathématiques des Jésuites de la Province Flandro-Belge au XVII e Siècle". *Archivum Historicum Societatis Iesu*, vol. 49. Pp. 266-277.
- . 1977. "Lettres de J.-Ch. della Faille, S. I., cosmographe du roi à Madrid, à M.-F. Van Langren, cosmographe du roi à Bruxelles, 1634-1645". *Archivum Historicum Societatis Iesu*, vol. 46. Pp. 73-183.
- WARNER, Deborah J. 1979. *The Sky Explored. Celestial Cartography 1500-1800*. Nueva York / Ámsterdam: Theatrum Orbis Terrarum.
- WHITAKER, Ewen. 1999. *Mapping and Naming the Moon*. Cambridge: Cambridge University Press.

“Estaba en el primero cartapacio pintada muy al natural la batalla de don Quijote con el vizcaíno”; movimiento y ambigüedad en un pasaje ecfástico en *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*

Gerardo ALTAMIRANO

Universidad Nacional Autónoma de México

Uno de los varios pasajes en los que Cervantes utiliza la técnica de la écfasis en su obra *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, es en la descripción de una imagen que logra unir la primera y segunda parte de la publicación de 1610. Se trata de una imagen plasmada en un cartapacio en la que se retrata la célebre batalla entre el caballero manchego y el vizcaíno. En este escrito intento proponer este pasaje como uno de naturaleza ecfástica y explico, además, las características peculiares que posee, como es el caso de la *enárgeia* y los juegos de direccionamiento de miradas que propone su autor.

PALABRAS CLAVE: écfasis, *enárgeia*, don Quijote, vizcaíno, cartapacio.

One of the several passages in which Cervantes, in *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, uses the ekphrasis as a rhetorical technique is that one in which the author describes “el primero cartapacio”; it means, a kind of antique folder on which the battle between Don Quijote and the Vizcaíno was supposedly drawn. In this paper, I try to propose this passage as one of ekphrastic nature, and, besides, I do explain some specific characteristics that it contains, such as the use of *enargeia* and the plays or roles of looking addressing that are proposed by the author.

KEY WORDS: *ekphrasis*, *enargeia*, Don Quijote, Vizcaíno, cartapacio.

Gerardo Altamirano Meza

A Margit Frenk

Yo apostaré —dijo Sancho— que antes de mucho tiempo no ha de haber bodegón, venta ni mesón o tienda de barbero donde no ande pintada la historia de nuestras hazañas; pero querría yo que la pintasen manos de otro mejor pintor que el que ha pintado a éstas.

Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, II, cap. LXXI.

Introducción

La segunda parte del *Quijote* de 1605 inicia con uno de los pasajes más interesantes y polémicos de la obra, el episodio del “Hallazgo del manuscrito”. Aquí, Cervantes

se valió de algunos recursos literarios que si bien ya contaban con toda una tradición para esa época, el famoso escritor logró reformular y unir de manera magistral. Entre estos recursos, no solamente se halla el motivo del manuscrito encontrado o la traducción de un texto proveniente de alguna lengua exótica —motivos que, sin duda, el escritor hispano obtuvo de los diversos textos caballerescos de los que se nutrió—, sino también aquella técnica que, según los rétores de los siglos III y IV, hacía poner “ante los ojos” cualquier cosa que se describiera; me refiero a la écfrasis o descripción poética de un objeto artístico, que en la obra cervantina aparece en más de una ocasión y que, en el pasaje aludido, se sitúa cuando se habla del cartapacio en el que se retrata, supuestamente de manera fiel, la batalla del legendario caballero manchego contra el vizcaíno.¹

El objetivo del presente escrito es responder a las siguientes preguntas: ¿cómo emplea Cervantes la técnica de la écfrasis aplicada a su magistral obra? ¿Realmente reproduce de manera fiel la realidad intratextual que la imagen representa? ¿Qué implicaciones y funciones tiene esta descripción artística? ¿Qué tradición, imitación, parodia o juego hay detrás de todo esto?

1. Écfrasis; conceptualización teórica y algunas noticias del recurso literario en la Antigüedad y en la Edad Media

Quien desdeña la pintura, delinque contra la verdad, delinque también contra toda esa sabiduría que debemos a los poetas, ya que poetas y pintores contribuyen por igual a nuestro conocimiento de las gestas y el aspecto de los héroes.

Filóstrato, *Descripciones de cuadros*, I.

En sus *Progymnasmata* o ejercicios retóricos, los rétores helenísticos del siglo IV definieron la écfrasis (del gr. ἔκφρασις) como el acto de describir algo y lograr que lo descrito se mostrara ante los ojos de quien escuchara. Aftonio de Antioquía señaló: “Una descripción (ἔκφρασις) es una composición que expone en detalle y presenta ante los ojos de manera manifiesta el objeto mostrado. Se han de describir personas y hechos, circunstancias y lugares, animales y, además, árboles y personajes, como lo hace

¹ Otro de los capítulos en los que Cervantes utiliza esta técnica retórica es el capítulo LXXI, del cual he extraído el epígrafe que inaugura el presente estudio. En un breve resumen, en ese capítulo Sancho y Don Quijote se alojan en un mesón, en cuya planta baja hay ciertas pinturas en las que se relatan hechos relacionados con la desgracia de Troya: el rapto de Helena y el suicidio de Dido. Resulta interesante que estas obras de arte sean de malísima calidad, lo cual se explica por la parodia que la obra representa. Así, refiriéndose a las pinturas ya mencionadas Don Quijote le responde a su compañero: “Tienes razón, Sancho —dijo don Quijote—, porque este pintor es como Orbaneja, un pintor que estaba en Úbeda que, cuando le preguntaban qué pintaba, respondía: ‘Lo que saliere’; y si por ventura pintaba un gallo, escribía debajo: ‘Este es gallo’, porque no pensasen que era zorra” (II, LXXI).

Homero [...]. De las descripciones unas son simples y otras compuestas” (*Ejercicios*, 253-254).

De aquí se entiende que, en la Antigüedad tardía, cualquier descripción era considerada efrástica y así se conservó el concepto hasta la Edad Media y entrada la Modernidad. En este sentido, Curtius nos recuerda que, en la época medieval, la éfrasis estuvo estrechamente relacionada con el discurso panegírico, que describía personas, lugares, edificios, etcétera (1995: 108).²

Sin embargo, el concepto moderno que tenemos de esta técnica es únicamente el de una descripción literaria de un objeto plástico y artístico —pensemos en la descripción de una escultura, una pintura o un grabado—; hecho que debemos a Leo Spitzer, pues fue él quien, en el siglo XX, delimitó el uso del término al definir la éfrasis como “the poetic description of a pictorial or sculptural work of art” (“Theode...”, 207); una afirmación que logró desencadenar otras conceptualizaciones modernas, así como otras apreciaciones estéticas, que sentaron las bases para que algunos teóricos dieran también su punto de vista; entre ellos, James Heffernan, quien, en *Museum of words*, define la éfrasis como “the verbal representation of a visual representation” (3).

Partamos de la idea de la éfrasis como la descripción literaria de un objeto artístico, y digamos que, desde la Antigüedad, la literatura ha contado con ejemplos numerosos de esta técnica. Entre ellos, no podemos omitir, por una parte, las descripciones efrásticas que se insertan en ciertas obras épicas y que, con palabras, dibujan algunos armamentos heroicos o bien objetos que se relacionan con la vida tanto de los héroes clásicos como de los caballeros andantes. La éfrasis más célebre, en este sentido, es la que hace Homero en el canto XVIII de la *Iliada*, con respecto al escudo de Aquiles, y en la cual el autor logra re-presentar una *imago mundi*, pues Vulcano “hizo figurar en él toda la tierra, el cielo, y el mar, el infatigable sol y la luna llena, así como todos los astros que coronan el firmamento: las Pléyades, las Híades y el poderío de Orión” (vv. 482-486).

Por otra parte, la Edad Media también practicó esta técnica con relativa frecuencia.³ En este sentido, tan sólo hay que recordar la éfrasis de la tienda de Alejandro, en el *Libro de Alexandre*. Y es que, en el último de los cuatro paños que componen la tienda, el autor del texto nos dice que el artista —Apeles de Cos— ha plasmado con colores toda la biografía del emperador macedonio. De esta manera:

² En su artículo “La éfrasis de los ejércitos o los límites de la enérgeia”, Lozano-Renieblas hace un resumen interesante de los distintos tipos de éfrasis de los que podían hablar los rétores de los siglos III y IV. De esta manera, recuerda: “los autores de los *Progymnasmata* repiten cuatro modalidades: la descripción de personas (*prosoma*), de circunstancias o hechos (*prágmata*), de lugares (*tópoi*) y de periodos de tiempo (*crónoi*). Elio Teón añade, además, la descripción de costumbres; Aftonio, la de animales y plantas. Sólo en el siglo V, Nicolao incluye la éfrasis de festivales y obras de arte” (30).

³ En el caso del motivo del escudo historiado, además de tener una pervivencia virgiliana con el escudo de Eneas, que se describe en la *Eneida*, no está por demás recordar que entre los textos que dieron a conocer la materia de Troya, en la temprana Edad Media, se encuentra la *Ilias Latina*, opúsculo redactado hacia el siglo I d. C. y escrito en latín, en el que, si bien a modo de *abreviatio*, también se presenta la afamada descripción del escudo homérico.

Escrivió el maestro en el cuarto fastial
 las gestas del buen rey, súpolas bien pintar;
 [...]

Cómo passó a Asia a Dario buscar;
 cómo Troya ovo en Frigia a fallar;
 lafazienda de Tiro no la quiso lexar,
 cómo sopo su onra el rēy bien vengar.
 (cc. 2588 ab; 2590)

Finalmente, los libros de caballerías —tan caros a Don Quijote— también utilizan el recurso efrástico con distintos fines. Campos García Rojas ha hablado, por ejemplo, del aprendizaje histórico e incluso del amor que tiene su origen en una obra artística —*amor ex arte*— (“Historia y *amor*...”). Así, el investigador recuerda que, en el *Caballero del Febo*, uno de los libros favoritos de Don Quijote, la princesa Claridiana se enamora del protagonista gracias a una pintura que observa en los muros de la cueva de la sabia Oligas. El texto fuente dice lo siguiente:

Assi, passaron adelante, y la dueña llevó a la princessa de una quadra en otra hasta que vinieron a dar en una grande y muy hermosa sala, en las paredes de la qual estaban pintadas las más hermosas donzellas que avía en el mundo, y las que en tiempos passados tuvieron fama de hermosas, entre las cuales vio la princessa su mesmo rostro [...]. Y saliendo de aquella sala, fueron a dar en otra, en que estaban pintados todos los caballeros famosos que avía avido en el mundo, [...] entre los quales vio el retrato de aquel Cavallero del Febo, que sobre todos los otros se parecía y manifestava, el qual tenía delante todo el castillo de Lindaraxa, y las grandes y espantosas batallas que allí avía avido [...]. Que como la real princessa pusiesse en él los ojos, y lo viesse así tan grande y bien hecho, y aquel su severíssimo rostro, que parecía más celestial que humano, junto con los grandes y espantosos hechos que tenía delante, súbitamente se sintió herida de su amor (III, 221-223).

No obstante, la literatura de la Edad Media no fue la última que, con tanto ahínco, empleó esta técnica, sino que también la producción literaria de la Modernidad se valió de la descripción de objetos artísticos para llegar a ciertos fines.⁴ Luego, es necesario hablar de la presencia efrástica en *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, cuyo capítulo IX de la segunda parte de 1605 contiene la descripción de aquel cartapacio donde se encontraba “pintada muy al natural la batalla de don Quijote con

⁴ Para el estudio de la éfrasis como práctica literaria en los siglos XV, XVI y XVII resulta fundamental la consulta del siguiente texto: *Ekphrasis in the Age of Cervantes*. Comp. Frederick A. De Armas. Lewisburg: Bucknell: University Press, 2005. No obstante, es deber resaltar que, entre los artículos reunidos aquí, no hay uno que se dedique a la éfrasis medieval, como si esta práctica hubiese sido tan sólo empleada en ciertas épocas históricas y literarias; no obstante, como se ha sugerido en este trabajo, constituye una tradición ininterrumpida.

el vizcaíno” (I, 9, p. 87). Antes de hacer un análisis de esta obra re-presentada, contextualicemos el episodio.

2. La *écfrasis* del “*primero cartapacio*”, contexto y descripción

Tras el célebre combate con los fieros y soberbios gigantes del capítulo VII de la primera parte, que no resultaron ser más que molinos de viento, Don Quijote queda muy lastimado e incluso humillado. Empero, sus quejas no son expresadas porque —él mismo dice— “no es dado en los caballeros andantes quejarse de herida alguna, aunque les salgan las tripas por ella” (I, VIII, 77). Por el contrario, el famoso manchego sigue en busca de aventuras que, frente al mundo y ante a su señora, lo llenen de honor, gloria y fama.

Cierto día, y de repente, él y Sancho ven venir sobre el camino a dos frailes de la orden de san Benito, a quienes el caballero cree malvados encantadores que han raptado a una supuesta princesa, quien, a su parecer, viene cautiva en un coche. De esta manera Don Quijote, acostumbrado a “enderezar tuertos y desfazer agravios”, entabla una cruel y feroz lucha contra quienes cree raptos, de la cual sale vencedor, y los adversarios, fugitivos. Es entonces que el andante manchego se acerca al carro donde viene la dama, para identificarse ante ella y pedirle que, en pago del beneficio obtenido, regrese con su comitiva al Toboso, para dar a la señora Dulcinea noticias de su adorador.

Como recordará el lector, al escuchar semejante petición —desmesurada e irracional en todo momento—, un escudero que viene con la dama enfrenta a Don Quijote con “mala lengua castellana y peor vizcaína” (I, VIII, 80). Los insultos no esperan demasiado y la trifulca comienza. Cervantes hace, luego, toda una descripción de la batalla, la cual no deja de ser una parodia de los enfrentamientos relatados en los libros de caballerías, donde los héroes entablan luchas carniceras con sus fieros enemigos y las doncellas, implorantes, observan esto desde un punto alejado, tal vez una torre. En este caso, un coche. De esta manera: “El vizcaíno aguardaba a Don Quijote asimismo levantada la espada y aforrado con su almohada, todos los circunstantes estaban temerosos y colgados de lo que había de suceder de aquellos tamaños golpes con que se amenazaban y la señora del coche y demás criadas suyas, haciendo mil votos y ofrecimiento a todas las imágenes y casas de devoción de España” (I, VIII, 82-83).

En un *crescendo* narrativo, entre más va narrando y describiendo la batalla, Cervantes logra incrementar la expectativa en su lector. No obstante, llega un momento en el cual detiene lo narrado y confiesa: “Pero está el daño de todo esto que en este punto y término deja pendiente el autor de esta historia esta batalla, disculpándose que no halló más escrito de estas hazañas de don Quijote, de las que deja referidas” (I, VIII, 83).

Dos observaciones son pertinentes. Primero, es claro que “el daño de todo esto” radica en que el narrador corta de tajo, y en el punto climático, aquello que parecía reivindicar la figura de Don Quijote, es decir la batalla contra Vizcaíno. Con esto, Cervantes logra crear expectación en quien lea o escuche la historia —recordemos que nuestro hábito de lectura individual y en silencio es muy moderno y que data, aproximadamente de siglo XIX—, pues el receptor querrá saber cómo termina este duelo.

Por otro lado, en esta cita, Cervantes introduce el juego de la ficción historiográfica que no trabajará a fondo en éste, sino en el capítulo sucesivo. Esto es, cuando el narrador menciona que el autor de la historia “no halló más escrito de estas hazañas de don Quijote” deja entrever que la obra supuestamente tiene una fuente culta —o por lo menos escrita— que precede a la hipotética “reescritura” que Cervantes ofrece a su receptor.⁵ Asimismo, este juego se acentúa cuando al narrador le parece imposible que en los anales de la Mancha no exista historia alguna referida a Don Quijote y su batalla con el vizcaíno.

Ya para el capítulo siguiente, que de paso inaugura la segunda parte del *Quijote* de 1605, Cervantes ahonda en el juego historiográfico ficcional, pues ocupa aquí el viejo motivo del manuscrito perdido y hallado;⁶ así cuenta que, estando en Alcalá de Toledo, compró a un muchacho ciertos cartapacios y papeles viejos que contenían, se supo después, la continuación de la aventura con el vizcaíno.

A la presencia del manuscrito, visto en el *Quijote* como un juego paródico de dicho motivo en los libros de caballerías, Cervantes añade —como también solía suceder en aquellos textos— el exotismo de ser una obra que originalmente se había escrito en lengua extranjera y de difícil desciframiento, el árabe; además de la inclusión lúdica de un supuesto autor original y primario, un tal “Cide Hamete Benengeli, historiador árabe” (I, IX, 86). Con respecto a esto, Martín de Riquer señala lo siguiente:

⁵ El recurso lo vuelve a emplear Cervantes al final de la segunda parte de 1605, una vez que Don Quijote ha sido llevado a la aldea y el narrador menciona: “Pero el autor de esta historia, puesto que con curiosidad y diligencia ha buscado los hechos que de Don Quijote hizo en su tercera salida, no ha podido hallar noticias de ellas a lo menos por escrituras auténticas” (I, LII, 529).

⁶ En su artículo “Un truco de la ficción histórica: el manuscrito reencontrado”, Carlos García Gual ahonda en la tradición de este motivo, utilizado desde la Antigüedad Clásica. Menciona, así, que este hecho está relacionado tanto con cuestiones de autoridad como de verosimilitud. En el primer caso, en muchas ocasiones, como ocurre en los libros de caballerías, los pretendidos manuscritos se escriben en lenguas exóticas pero de gran autoridad, como el griego, el hebreo y, como sucede en el *Quijote*, el árabe. Esto debido a que son lenguas de cultura y gran tradición científica. Por otro lado, con respecto a la verosimilitud que debe descansar en lo testimonial, García Gual señala que: “Nada hay más de fiar que el relato en primera persona. No hay mejor recomendación que la afirmación de veracidad de quien ha vivido como actor principal o como testigo inmediato de los sucesos narrados. Ya sea que el narrador se presente como protagonista, o bien como espectador puntual de los hechos memorables que refiere” (47); lo cual es perfectamente atribuible a este pasaje del *Quijote*.

Todo esto carece de sentido para el lector actual no especializado en la literatura castellana de los siglos XVI y XVII. Los contemporáneos de Cervantes, en cambio, advertían en ello una graciosa parodia del estilo de los libros de caballerías. En efecto, en muchos de ellos es frecuente encontrar que los autores finjan que los traducen de otra lengua o que han hallado el original en condiciones misteriosas. Así, el *Ciorolin-gio de Tracia* se presenta como traducido de un original que escribió “Novarco y Promusis en latín”; el *Belianis de Grecia* se dice: “sacado de lengua griega, en la cual lo escribió el sabio Fristón” (114).

No obstante, lo que resulta interesante —por lo menos para este trabajo— es que dichos cartapacios no sólo contengan la continuación de la “Aventura del vizcaíno” que el narrador había dejado suspensa en el capítulo precedente, sino también, como señala Worden, “thenotion of complementing words with images; it means, a visual depiction of the knight’s battle with the Biscayan” (“The first illustrator of Don Quixote; Miguel de Cervantes”, 144). Una escena que el narrador describe como sigue:

Estaba en el primero cartapacio pintada muy al natural la batalla de don Quijote con el vizcaíno, puestos en la misma postura que la historia cuenta, levantadas las espadas, el uno cubierto de su rodela, el otro de la almohada, y la mula del vizcaíno tan al vivo, que estaba mostrando ser de alquiler a tiro de ballesta. Tenía a los pies escrito el vizcaíno un título que decía “Don Sancho de Azpetia”, que, sin duda, debía de ser su nombre, y a los pies de Rocinante estaba otro que decía “Don Quijote”. Estaba Rocinante maravillosamente pintado, tan largo y tendido, tan atenuado y flaco, con tanto espinazo, tan hético confirmado, que mostraba bien al descubierto con cuánta advertencia se le había puesto el nombre de “Rocinante”. Junto a él estaba Sancho Panza, que tenía del cabestro a su asno, a los pies del cual estaba otro rétuco que decía “Sancho Zancas”, y debía de ser que tenía, a lo que mostraba la pintura, la barriga grande, el talle corto y las zancas largas y por esto se le debió de poner el nombre de “Panza” y de “Zancas”, que con estos dos sobrenombres le llama algunas veces la historia. Otras algunas menudencias había que advertir pero todas son de poca importancia (I, IX, 87).

Si nos atenemos a la acepción moderna del concepto, ésta es la única descripción ecfrástica que se hace en la primera parte del *Quijote*, pues, en efecto, se trata del “trazo verbal” de un objeto que —al interior del texto— se reconoce como plástico y tangible, pero que, en realidad, sólo existe por el poder del lenguaje. Y es que, si bien este mismo pasaje ha dado materia para ilustradores posteriores a la obra cervantina, lo cierto es que Cervantes propone un objeto cuya existencia se basa únicamente en el poder de la palabra y la descripción. No obstante, a pesar de parecer un objeto “plástico-literario” netamente acabado y de finísimo trazo, el pasaje no es tan simple y estático como parece, pues podríamos señalar, por lo menos, dos movimientos y dos muestras de ambigüedad; temas en los que me centraré en el siguiente apartado.

3. Movimiento y ambigüedad en la écfrasis del “primero cartapacio”

3.1. El movimiento de la mirada

Es cierto: la imagen que contiene el primer cartapacio, en cuanto a re-presentación visual, se entiende y concibe mentalmente como una imagen estática. Sin embargo, habría que decir que, al momento de la lectura, Cervantes propone en realidad un ejercicio visual de una naturaleza cinética plena. Así, comencemos por decir que, en la presentación de la hipotética obra artística, la realidad intratextual re-presentada se expone y percibe a través de la mirada de “alguien”, el narrador vuelto personaje.

Lo anterior es: la mirada del narrador, que como personaje compra y manda traducir los cartapacios, es la que nos hace observar y reflexionar acerca la pintura. Incluso, es evidente que su mirada es la que impone las reglas de la espacialidad y distribución en cuanto al cómo debe observarse la obra plástica; así, la mirada del narrador-personaje es la que guía la mirada del lector/oidor en un acto pleno de movimiento. De esta suerte, el ejercicio que se hace con la imagen que incluye el primero cartapacio se divide en dos planos, el horizontal y el vertical.

La mirada del lector —que se ha vuelto un espectador en segundo grado (o bien un tipo de *voyeur*), gracias a la mirada del narrador— es horizontal cuando se afirma que, visto de manera general-panorámica, en el cartapacio estaba “muy al natural pintada la batalla...”; posteriormente, es vertical, pues se obliga al lector/oidor a “bajar” la mirada, cuando afirma que “tenía a los pies escrito el vizcaíno un título...”; vuelve a ser horizontal cuando se menciona que “estaba Rocinante maravillosamente pintado”. Incluso aquí, el narrador intensifica la idea de la horizontalidad por medio de un juego de adjetivos que caracteriza al caballo, pues éste era “tan *largo y tendido*”; finalmente, el ejercicio de la mirada al contemplar esta obra vuelve a inclinarse hacia la verticalidad, pues se menciona que “a los pies del [asno] estaba otro réculo [o rótulo] que decía ‘Sancho Zancas’”.

Este análisis se resume a un simple hecho: la mirada guiada, la mirada del lector u oidor —con una perspectiva de segundo grado—, tiene cuatro movimientos principales que quedan claros en un esquema horizontal-vertical-horizontal-vertical. Y aunque quizá esto podría tomarse como una sobreinterpretación, lo cierto es que este juego refleja, precisamente, la naturaleza de la obra misma, que se caracteriza por tener constantes cambios y distintos puntos de vista, ya que podríamos afirmar que, de algún modo, el *Quijote* es una obra en constante movimiento, y que se narra a través de muchas miradas y muchas voces; no por nada Bajtín la consideró, en su libro dedicado no al escritor español, sino a Dostoievsky, una novela polifónica (*Problemas de la poética de Dostoievski*, 24).

En este sentido podríamos hablar de una primera función que tiene la écfrasis de la imagen del “primero cartapacio”, es decir, la de crear un juego cinético. Sin embargo, aún no hemos tratado el tema de la ambigüedad; y es que, a mi parecer, en la écfrasis, ésta se da, como analizaré a continuación, en la calidad artística de la pretendida obra plástica.

3.2. “Estaba pintada artificialmente muy al natural”: ambigüedad en la écfrasis del primero cartapacio

En una primera lectura, cualquier persona que se deleite con este pasaje del *Quijote* afirmará que la supuesta obra plástica que se presenta aquí es, ante todo, un producto fina y cuidadosamente acabado por su artista, del cual no sabemos ni siquiera el nombre. Esta afirmación se basaría en el siguiente argumento: lexicamente y en más de una ocasión, el narrador describe las imágenes como algo muy bien trabajado y que, en ningún momento, son infieles a la realidad, que él entiende como naturalidad.

Así, las palabras que inauguran el ejercicio ecfástico son éstas: “estaba en el primero cartapacio pintada muy al natural la batalla de Don Quijote con el vizcaíno”. Con el simple sintagma *muy natural*, el narrador deja entendido que la re-presentación ni es exagerada, ni es pormenorizada, sino supuestamente fiel a la naturaleza y a la realidad. En suma, es mimética y es por ello que causa asombro. Un hecho mimético que casi podría acercar la obra plástica a los terrenos de la maravilla; y esto lo sabe el narrador (¿o Cervantes?) pues lúdicamente menciona que “estaba Rocinante maravillosamente pintado”.

La fidelidad a la realidad y a la naturaleza, así como lo asombroso en el trazo del artista que elaboró la pintura, se observan de nueva cuenta cuando se habla de la mula del vizcaíno, puesto que estaba representada “tan al vivo, que estaba mostrando ser de alquiler a tiro de ballesta”, lo cual quiere decir que la representación era tan fiel a su modelo y detallada que, desde lejos, podría observarse que se trataba no de un fino animal, sino de una bestia de garga, acostumbrada a los trabajos rudos.

No obstante, la caracterización más asombrosa —y también la más jocosa— llega cuando se habla de Rocinante, pues el pintor lo ha representado sumamente fiel a cómo se presenta a la realidad intraliteraria; es decir, se trata de un caballo “tan atenuado y tan flaco, con tanto espinazo, tan hético confirmado, que mostraba bien al descubierto con cuánta advertencia se le había puesto el nombre de ‘Rocinante’”. Luego, la caracterización del personaje no sólo se da gracias al nombre y su carga semántica,⁷ sino también a una serie de adjetivaciones que del caballo se leen en la descripción de la pintura y que lo retratan, en efecto, como una bestia tísica que más inspira compasión e hilaridad, que temor.

A todo esto, entonces, habría que decir que, por lo menos, las figuras de los animales han sido representadas y caracterizadas de manera asombrosa por el artista que ilustra el primero cartapacio. Empero, ¿sucede lo mismo con las figuras humanas? Al parecer, no. Veamos.

La primera figura humana de la que se habla en la écfrasis con mayores caracterizaciones es la del adversario de Don Quijote. En realidad, no se trata de una descripción física, pero sí de una caracterización de personaje, ya que “tenía a los pies

⁷ Rocín significa, según el DRAE: “Caballo de mala traza, basto y de poca alzada”; o bien “Caballo de trabajo, a distinción del de regalo” (s.v.).

el vizcaíno un título que decía ‘Don Sancho de Azpetia’”. Al decir esto, el narrador le da una mayor identidad al enemigo, por el simple hecho de otorgarle un nombre, mismo que no se repetirá a lo largo de la obra y que, por ende, sólo lo sabemos gracias a la écfrasis de esta imagen. No obstante, caben dos preguntas: ¿por qué emplear el nombre de pila del fiel acompañante de Don Quijote también para el adversario? ¿Acaso habría aquí un juego de ambigüedad que Cervantes deseó emplear para disturbar al lector, pues en la representación habría, entonces, dos Sanchos; uno amigo y otro enemigo? Lo cierto es que, en efecto, al saber el nombre del vizcaíno el lector/oidor tiene a dos personajes que, dentro de una misma escena, poseen el mismo nombre de pila.

Por otro lado, propósito del título que tiene el vizcaíno y que le dota de un nombre, el narrador menciona que “a los pies de Rocinante estaba otro que decía ‘Don Quijote’”. Por el orden sintáctico, se entiende que la palabra *otro* se refiere a “otro título”; y éste es el que da el nombre del protagonista. Empero, hay que mencionar que la inscripción se encuentra a los pies del caballo, pero no a los pies de Don Quijote, a quien —si bien asumimos montado en el equino—, curiosamente, el narrador no describe. El caballero manchego es, entonces, el gran ausente en la descripción ecfástica, ya que no podemos encontrar ningún elemento que devele su caracterización en la imagen, fuera de la alusión que a él se hace al comenzar el ejercicio, cuando se menciona: “el uno [estaba] cubierto de su rodela”.

Don Quijote, luego, se vuelve para el lector/oidor, el inasible, el indescriptible, el invisible, la imagen que traviesamente se nos escapa. ¿Qué habrá querido decir con esto Cervantes? ¿A caso que su personaje no era de una sola pieza para poder presentarlo a manera de una re-presentación? ¿O bien que la naturaleza de Don Quijote era complicada para representarla de manera doblemente mediada, es decir, primero por la palabra y después por la supuesta imagen? Igualmente, no hay respuesta a estas preguntas, pues lo único que tenemos a ciencia cierta es la obra en sí misma y esta caracterización más bien ausente. Caso contrario sucede con Sancho, a quien la écfrasis describe de esta manera:

Junto [a Rocinante] estaba Sancho Panza, que tenía del cabestro a su asno, a los pies del cual estaba otro rétulo que decía “Sancho Zancas”, y debía de ser que tenía, a lo que mostraba la pintura, la barriga grande, el talle corto y las zancas largas y por esto se le debió de poner el nombre de “Panza” y de “Zancas”, que con estos dos sobrenombres le llama algunas veces la historia (I, IX, 87).

Como se observa a simple vista, de entre las caracterizaciones a los personajes, ésta es la más larga y quizá también la más ambigua; primero porque el título que nombra al personaje no aparece precisamente a los pies de Sancho, sino a los pies del rucio; mientras que, por otro lado, la caracterización física que se da del acompañante de don Quijote es muy contraria a la que tiene el personaje en el imaginario colectivo. Es decir, la re-presentación icónica descrita por medio de la écfrasis es la de un hombre

regordete de caja torácica corta, pero de piernas largas, no de baja estatura como lo conocemos por tradición. Por eso, según dice el texto, el artista puso en el título el nombre de Sáncho Zancas, pues, según el narrador, “con estos dos sobrenombres le llama algunas veces la historia”. Empero, como bien señala Worden (149), esto no es así, pues después de este pasaje, en todo el *Quijote*, a Sancho no se le vuelve a nombrar de esta manera. Por lo tanto, ante estas observaciones ¿qué debemos pensar de la supuesta re-presentación plástica de la batalla de don Quijote contra el vizcaíno y la descripción del primero cartapacio? Me parece indicado rescatar dos ideas: primeramente digamos que, como ya lo ha señalado Worden: “the artwork within the work of art that is Don Quijote seems to be reminding us, yet again, that things are not always what they seem to be” (147). Y es que, si bien es cierto que, en un principio, el supuesto objeto plástico parece ser una obra cuidadosamente elaborada; también es verdad que la obra *per se* cuenta con algunos detalles que parecerían ser un error del artista que elaboró la imagen; entre ellos, evidentemente, el nombre que se le da a Sancho y su caracterización. En este sentido, Worden ha dicho:

The use of ekphrasis in this episode helps Cervantes make clear, as he does in a number of ways through the novel, the potential jarring disparities between *ser* (being) and *parecer* (seeming). At first glance, the description of the illustration would appear to suggest that it is the work of an accomplished artist [...] nevertheless, the reader may come to the conclusion that the names included in the illustration (Don Sancho de Azpetia, Don Quijote and Sancho Zancas) could quite possibly be an indication of not clarity, but rather an artistic ineptness (146-147,148).

Aunque quizá la idea de ineptitud del supuesto artista sea desmedida, lo que hay que rescatar en esta cita es, precisamente, la idea de no claridad (not clarity), pues esta característica es lo que provoca ambigüedad en algunos elementos de este pasaje, como sucede con la caracterización de Sancho. Yendo aún más lejos, la presencia de la ékfrasis en el *Quijote* es ambigua en sí misma, pues no sabemos si con esto Cervantes hacía nuevamente una parodia de los viejos recursos utilizados, no sólo en los libros de caballerías, sino en gran parte de la épica clásica y medieval, que, al igual que este pasaje, dejan en suspenso la narración para hacer una gran digresión, en la que incluso hay espacio para describir un objeto artístico.⁸

Como quiera que esto sea, aún falta mencionar que existe un último elemento en esta ékfrasis que, indirecta y paradójicamente, dota a la pintura de una gran y última movilidad, aunque en principio se haya concebido como un objeto absolutamente estático: me refiero a la *enárgeia*, en cuyo concepto y aplicación a la imagen del primero cartapacio me enfocaré en el siguiente y último apartado.

⁸ La ékfrasis de la *Iliada* que he señalado al principio de este trabajo se presenta justo antes de comenzar una batalla; mientras que la ékfrasis de la tienda de Alejandro, en el *Libro de Alexandre*, se presenta también a manera de digresión, justo cuando la obra está por concluir; de ahí su importancia retórica ya que, al contar de nuevo las hazañas de Alejandro, funge como una *peroratio*.

3.3. “Y el primero que fue a descargar el golpe, fue el colérico vizcaíno”; *enárgeia* y movimiento

Uno de los conceptos ampliamente relacionados con la écfrasis es el de *enárgeia* —en latín *evidentia*— que puede ser definida como: “the power of language to create a vivid presence” (Lunde, 2004: 52). A su vez, la *enárgeia* está relacionada con la idea de movimiento que, paradójicamente, la descripción de una imagen estática pueda sugerir.

Entre las *Descripciones de cuadros* que Filóstrato hace en el siglo IV, se encuentra un sinnúmero de ejemplos de obras pictóricas que sólo existen por el poder del lenguaje, la doble representación y la descripción. Asimismo, estas descripciones poseen una considerable carga cinética, a pesar de tratarse de supuestas imágenes estáticas. De esta suerte, en las Imágenes de Filóstrato el Viejo, cuando describe el sexto cuadro —una pieza que retrata un grupo de amorcillos en un *locus amoenus*—, se menciona lo siguiente:

¡Mira! Los Amores están recolectando manzanas. No te extrañe que sean tantos. Pues estos niños, hijos de las ninfas, gobiernan a todo el género humano: son muchos porque muchos son los objetos de amor de los hombres [...]. No hablemos de estos que bailan o de los otros que corretean de un lado a otro; o bien, de estos otros que duermen o que se divierten zampando las manzanas (*Descripciones de cuadros*, 232-233).

Como se lee, la imagen que se describe, lejos de parecer una pintura estática, cuenta, por el contrario, con gran movimiento. Y esto se logra gracias al uso exclusivo del lenguaje, es decir, al uso de verbos que, semánticamente, implican movilidad; además de estar conjugados en tiempos y modos que dotan, precisamente, de *enárgeia* a la supuesta representación.

Los ejemplos podrían ser muchos y no exclusivos de la obra de Filóstrato. Recordemos que la práctica ecfástica en la Edad Media contó también con descripciones poéticas plenas de movimiento. Así, cuando el escritor del ya citado *Libro de Alexandre* describe la representación de los meses en la tienda de Alejandro, se basa también en el uso verbal para crear una imagen alegórica que debería ser estática y que, empero, simplemente no lo es. De esta manera, al describir el primer mes del calendario, menciona:

Estava *don* Janero a dos partes *catando*
cercado de çecinas, çepas *acarreando*;
tenié gruesas gallinas, *estávalas assando*,
estaba de la percha *longaniças tirando*.

(c. 2555, las cursivas son mías)

Con esta tradición a cuestas, de alguna manera Cervantes hace también uso de esta técnica. Incluso, podríamos decir que ahonda en el uso literario, pues de cierta forma lo engarza perfectamente tanto con el hecho de haber dejado la narración suspendida, como también con el motivo del manuscrito hallado. Explico esto con detalle.

La primera parte del *Quijote* de 1605 termina, como ya hemos visto, con la batalla entre el vizcaíno y el caballero andante presentada como una acción congelada, pero marcando una escena precisa, la de las espadas de los contrincantes puestas en alto. Así: “Venía, pues, como se ha dicho, Don Quijote contra el cauto vizcaíno, y el vizcaíno le aguardaba asimismo **levantada la espada** y aforrado con su almohada” (I, VIII, 83).

Posteriormente, después del hallazgo de los cartapacios, el narrador-personaje se da cuenta de que la imagen que ilustra aquel manuscrito contiene esta misma escena, pues los contrincantes estaban “puestos en la misma postura que la historia cuenta, **levantadas las espadas**, el uno cubierto de su rodela, el otro de la almohada” (I, IX, 87). Después, como ya vimos, el narrador se dedica a entrar plenamente en la éfrasis; y al terminar este ejercicio, realiza una breve digresión en donde discute tres temas principales: 1) la historia de Don Quijote ha sido originalmente escrita por un árabe, lo cual puede considerarse como la única tacha de la misma; 2) los historiadores deben ser fieles a la verdad (y esto Cervantes lo incluye evidentemente como algo lúdico y jocoso, pues Cide Hamete constituye su gran juego de ficción-verosimilitud), y, finalmente, 3) el narrador se cura en salud, pues menciona que si el lector encuentra algunos fallos en la historia no es su culpa, sino del autor árabe. Así pues, retoma lo que había dejado inconcluso en el capítulo VIII de la siguiente manera:

En fin, su segunda parte, siguiendo la traducción, comenzaba de la siguiente manera: **puestas en alto las cortadoras espadas de los dos valerosos y enojados combatientes**, no parecía sino que estaban amenazando al cielo, a la tierra y al abismo: tal era el denuedo y el continente que tenían. Y el primero que fue a descargar el golpe fue el colérico vizcaíno; el cual fue dado con tanta fuerza y tanta furia, que al no volvérselo la espada en el camino, aquel golpe fuera bastante para dar fin a su rigurosa contienda (88, las negritas son mías).

Es cierto que, para el momento en el que el lector ha llegado a esta cita, el ejercicio de la éfrasis ha terminado. No obstante, como se ha visto líneas arriba, debido a la semejanza de vocablos (sobre todo la insistencia de mantener “las espadas en alto”) la descripción experimenta cierto tipo de *enárgeia*, pues de un estado absolutamente estático, la escena retoma vida, movimiento y fuerza; y esta vez para seguir el cauce de la narración.

Aunque es cierto que no se trata de una *enárgeia* paradigmática relacionada en sentido absoluto con la éfrasis —como en el caso de la obra de Filóstrato—, es debido reconocer en Cervantes el uso magistral del lenguaje, pues al igual que los ejemplos ya citados, la imagen congelada adquiere cierto movimiento por el uso de

ciertos vocablos. Es decir, el paso de la estaticidad al movimiento se marca perfectamente con palabras y sintagmas.

De esta suerte: “puestas en alto las cortadoras espadas”, o bien “no parecía sino que estaban amenazando al cielo” son ejemplos, ambos, de la estaticidad en la escena. No obstante y en contraste, se menciona: “Y el que fue descargar primero el golpe fue el colérico vizcaíno; el cual fue dado con tanta fuerza y tanta furia...”, etcétera. El primer término que indica una idea de movimiento y descongelamiento de la escena es el verbo *descargar*, pues implica mover algo hacia abajo; y este movimiento se da de determinada forma, es decir coléricamente, con “tanta fuerza y tanta furia”, lo que acentúa la potencia que retoma el movimiento y, por lo tanto, la *enárgeia* que, en este justo momento, da paso a la continuación de la narración y devenir de la narración. Con esto Cervantes logra unir lo que parecía roto, lo que parecía una imagen y su propio texto. Es entonces que la narración continúa.

La écfrasis de la imagen que contiene “el primero cartapacio” en el capítulo IX de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* debe tomarse como un juego jocoso lleno de ambigüedades que Cervantes ha planteado a su lector. En primer lugar, hay que decir que, con este ejercicio, el autor de la obra aparentemente sigue los cánones no sólo de los libros de caballería, sino de toda una tradición épica en donde los héroes se relacionan con descripciones de objetos artísticos que, o bien son parte de sus armaduras, o bien —como es el caso— cuentan hazañas importantes de sus vidas. En este sentido, la écfrasis del primero cartapacio también está ligada a los conceptos de gloria y fama que Don Quijote, en tanto héroe y caballero extemporáneo, tanto anhela. Empero, es claro que no debemos observar las cosas de manera absolutamente seria, pues Cervantes propone con esto, más que una parodia, un juego con su lector o escucha.

Este juego, que es la écfrasis misma, se halla pleno de movimiento, a pesar de tratarse de la descripción de un objeto estático; y es que, en este sentido, la écfrasis del “primero cartapacio” se debe observar como un objeto que posee algunos de los elementos que caracterizan a la obra en su totalidad; en primer lugar, el juego de la movilidad, el juego del engaño, el juego de la ficción-verosimilitud y, finalmente, la historia que cuenta una mirada ajena y nunca absoluta ni agotable, como inagotable es la manera en que esta obra, sin duda, se puede leer.

Obras citadas

- AFTONIO, TEÓN, HERMÓGENES. 1991. *Ejercicios de retórica*. Trad. Ma. Dolores RECHE MARTÍNEZ. Madrid: Gredos, 1991.
- BAJTÍN, Mijaíl. 1979. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. Tatiana BUBNOVA. México: FCE.

- CAMPOS GARCÍA-ROJAS, Axayácatl. 2007. "Historia y amor ex arte en los libros de caballerías hispánicas: *Espejo de príncipes y caballeros*". "Los bienes, si no son comunicados, no son bienes". *X Jornadas Medievales*. Eds. Axayácatl CAMPOS GARCÍA-ROJAS, Mariana MASERA y María Teresa MIAJA. México: El Colegio de México / UNAM. Pp. 71-86.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. 2004. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. Fransisco RICO. Madrid: Real Academia Española / Alfaguara.
- CURTIUS, Ernest Robert. 1995. *Literatura europea y Edad Media latina*. Trad. Margit FRENK y Antonio ALATORRE. México: FCE.
- FILÓSTRATO. 1996. *Heroico Gimnástico y Descripciones de cuadros*. Introd. Carles MIRALLES. Trad. Francesca MESTRE. Madrid: Gredos.
- GARCÍA GUAL, Carlos. 1996. "Un truco de la ficción histórica: el manuscrito reencontrado". *Anuario de la Sociedad de Literatura Española General y Comparada*, núm. 10. Pp. 47-60.
- HEFFERNAN, James A. W. 1993. *Museum of words. The poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: The University of Chicago Press.
- HOMERO. 2008. *Iliada*. Trad. Emilio CRESPO GÜEMES. Madrid: Gredos.
- Libro de Alexandre*. 2003. Ed. Jesús CAÑAS MURILLO. Madrid: Cátedra.
- LOZANO-RENIBLAS, Isabel. 2005. "La ékfrasis de los ejércitos o los límites de la enárgeia". *Monteagudo: Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, núm. 10. Pp. 29-38.
- LUNDE, Ingunn. 2004. "Rhetorical enargeia linguistic pragmatics. On speech-reporting strategies in East Slavic medieval hagiography and homiletics". *Journal of Historical Pragmatics*, núm. 5, vol. 1. Pp. 49-80.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (Corde). *Corpus diacrónico del español*. Web. 25 de noviembre de 2009. <<http://www.rae.es>>.
- RIQUER, Martín de. 2003. *Para leer a Cervantes*. Barcelona: Acantilado.
- SPITZER, Leo. 1955. "The ode on a Grecian Urn, or Content vs Metagrammar". *Comparative Literature*, vol. 7, núm. 3. Verano. Pp. 203-225.
- WORDEN, William. 2005. "The first illustrator of Don Quixote; Miguel de Cervantes". *Ekphrasis in the Age of Cervantes*. Ed. Frederick A. DE ARMAS. Lewisburg: Bucknell University Press. Pp. 144-155.

La construcción mítica del Quinto Imperio portugués entre sus orígenes y la crisis de la modernidad

José Luis GÓMEZ VÁZQUEZ

Universidad Nacional Autónoma de México

Los mitos sobre el destino de la nación portuguesa han sido interpretados constantemente a lo largo de su tradición literaria y se han adecuados a las circunstancias políticas y las necesidades discursivas de cada periodo. Géneros como la historiografía, la epopeya, el sermón y la lírica han sabido aprovechar el repertorio mítico para crear textos determinantes en la construcción de la identidad nacional portuguesa. Las bases del mito utópico del Quinto Imperio se pueden rastrear desde la más temprana literatura portuguesa y derivar en las más complejas reelaboraciones de la literatura moderna del país. Este ensayo repasa los textos de mayor importancia en la evolución y resignificación de este mito en función de sus contextos histórico-literarios.

PALABRAS CLAVE: Portugal, identidad nacional, sebastianismo, Quinto Imperio, tradición literaria.

Myths about the fate of the Portuguese nation have had different interpretations throughout their literary tradition and often were adapted to the political circumstances and the discursive needs in each period. Genres such as historiography, epic, sermon and poetry had taken advantage of this mythical repertoire to create texts that were decisive in the construction of Portuguese national identity. The bases of the Fifth Empire's utopian myth can be traced from the earliest Portuguese literature and derive in the most complex reprocessings of Portuguese modern literature. This paper reviews the most important texts within the evolution and resignification of this myth depending on its historical-literary contexts.

KEY WORDS: Portugal, national identity, *sebastianismo*, Fifth Empire, tradition.

1. De la génesis del mito de Portugal a la profecía del destino imperial

Es un hecho aceptado que el conjunto de experiencias pasadas en común constituye uno de los principales vínculos de identidad de una nación. La escritura historiográfica y la literatura contribuyen en buena medida a la consolidación de tales vínculos por medio de la elaboración de repertorios de relatos propios de la comunidad, lo cual se puede constatar en cualquier grupo que se reconozca o busque reconocerse como nación e intente diferenciarse de otros. Particulares son, sin embargo, los relatos que proyectan la identidad desde el pasado hacia el futuro y funden la documentación de

los hechos con la visión de un destino, el rigor pericial del historiador con la gravedad misteriosa del profeta. Las circunstancias en que estos relatos se producen y reciben llegan a ser tan complejas que penetran las altas esferas políticas y terminan por convertirse a su vez en acontecimientos históricos dignos de memoria. Es el caso del llamado Quinto Imperio, utopía judaico-portuguesa a la que el afamado teólogo Vieira habría de dar forma en varios de sus sermones, pero particularmente en su *História do futuro*.

Conocido por su obra teológica y por sus gestiones para la Compañía General de Comercio de Brasil, el Padre Vieira apenas dio forma definitiva a un complejo de relatos y visiones que venían preparando a Portugal para un momento clave en la historia de su identidad como nación: la recuperación de su independencia, perdida décadas antes con la muerte del rey Don Sebastián en la batalla de Alcazarquivir, que daría pie a uno de los mitos de mayor repercusión en la literatura, el arte e incluso de la “mentalidad” —si es que cabe aplicar un término como éste a todo un pueblo— portugueses.

La idea del Quinto Imperio proviene de un pasaje del segundo capítulo del libro de Daniel, el cual se presta a varias interpretaciones en la tradición textual rabínica. Con una despierta sensibilidad ante la crisis económica y política de Portugal y dotado de una admirable habilidad oratoria, el Padre Vieira supo hacer de un oscuro pasaje bíblico la síntesis de un mito al cual daría una orientación teleológica como un conjunto de acciones necesarias para salvar, según su perspectiva, al reino de Portugal.

Durante la “dominación filipina” (el gobierno de Portugal a manos de los monarcas españoles Felipe II y Felipe III), las políticas españolas de “limpieza de sangre”, promovidas por la Santa Inquisición a la que estos monarcas habían empoderado, condujeron a la expulsión de judíos y musulmanes del territorio portugués; las consecuencias económicas de tal acontecimiento no tardaron en hacerse notar en ambos reinos, obnubilados quizá por las ganancias provenientes de sus colonias. En el caso particular de Portugal, muchas de las familias judías emigraron, con todo y sus capitales, a Holanda, favoreciendo el desarrollo comercial de esta región. El plan de Vieira consistía en que, una vez recuperada la independencia de Portugal a partir de 1640, las políticas de “limpieza de sangre” se “suavizaran” con los judíos emigrados, de modo que se les permitiera volver, obteniendo a cambio los capitales y recursos necesarios para la recuperación económica del reino, gravemente afectado por las políticas económicas de ambos Felipes (Saraiva, 1992: 75).

Como hombre de Iglesia con una aguda visión de Estado, y bajo la mirada suspicaz de la Corona, pero sobre todo de la Inquisición —que lo procesó en 1665 sin grandes consecuencias, debido a su prestigio como orador y al apoyo de los jesuitas—, el padre Vieira comenzaría a trabajar en su *História do futuro*, un texto que intenta trazar, como su título lo indica, una visión teológicamente soportada del futuro del reino, en el que, como era de esperar, habrían de estar incluidos los judíos holandeses repatriados. A la luz de esta necesidad política se puede entender que un texto “teológico” plantee, si no una utopía en el sentido más estricto del término, al menos sí un *topos* proyectado a

futuro, donde de la convivencia o incluso de la fusión de dos credos milenarios naciera un Quinto Imperio, el último y definitivo.

La Historia se encargaría de documentar las repercusiones del libro de Vieira en las políticas de la Corona portuguesa; sin embargo, para la literatura es de especial interés observar en qué condiciones pudo haberse leído y con qué expectativas, así como la manera en que convivió con textos contemporáneos conocidos por el autor y aprovechados para orientar mejor la significación del propio.

1.1. Leyenda, oralidad y profecía de un reino definitivo

Uno de los componentes más antiguos de la mitología de identidad portuguesa se remonta a la batalla en los campos de Ourique en el siglo XII, donde el conde D. Afonso Henriques obtuvo una importante victoria en la guerra de Reconquista contra los entonces llamados moros. El condado de Portugal dependía del reino de León y fue a partir de esta victoria que D. Afonso Henriques se pudo proclamar rey de Portugal y declarar la independencia del reino, que pronto fue reconocida. A los hechos históricos debe agregarse uno legendario: la víspera de la batalla, un rayo luminoso trajo a D. Afonso la visión de Cristo crucificado, quien le prometió la victoria en esa y otras batallas, que representarían las primeras piedras de un imperio. Las cinco monedas de una de las antiguas banderas de Portugal (que hoy aparecen como cinco pequeños escudos en forma de cruz) representan las llagas de Cristo en alusión a ese milagro fundacional. Los hechos de Ourique representan el primer estrato o componente de un mito de nacionalidad que la tradición literaria en Portugal habría de sustentar mientras la ilusión del dominio ultramarino perviviera. Según algunas versiones del mito, las palabras del Cristo de Ourique designaban al imperio portugués como el imperio de Dios.

Estos hechos fundacionales trascenderán tanto en el discurso histórico —en las crónicas de los reinos¹— como en el literario — en *Os Lusíadas*,² la epopeya nacional portuguesa, de cuya importancia se hablará más adelante.

Pero entre los hechos de Ourique, las crónicas del reino y la epopeya de Camões, otros textos y hechos históricos contribuirían a conformar el destino mesiánico de Portugal. El filósofo António Quadros resalta la importancia de un conjunto de textos que, hacia la tercera década del siglo XVI, circulaban entre la oralidad y los manuscritos bajo el nombre de *Trovas de Bandarra* (1982: 25-36).

Poeta popular, Gonçalo Anes Bandarra pregonaba la unificación política y religiosa del mundo entero bajo el dominio de un “rey encubierto”. La utopía aparece ya en voz de un poeta cuya recepción fue tan significativa en su tiempo para ameritar la inclusión en el *Índex* inquisitorial de 1581, a pesar de que para entonces no se conociera

¹ Textos tan tempranos como la *Crónica General de Espanha* de 1344 o la *Crónica de Portugal* de 1419 dan cuenta de esta batalla.

² El episodio de Ourique se narra en el Canto III, 41-54.

aún una edición en particular. Apoyadas en una lectura peculiar de la Biblia, las *Trovas de Bandarra* emplean un lenguaje profético en el que se combinan los símbolos cristianos y los judíos. Un ejemplo de ello es el gran león que el poeta distingue entre sus visiones, y que él mismo interpreta como este gran rey y pastor que sabrá dar caza a un jabalí, que en todo caso simbolizaría al enemigo común tanto de judíos como de cristianos, el musulmán:

CLVI

Todos terão um amor,
Gentios como pagãos,
Os Judeos serão Christãos,
Sem jamais haver error.

CLVII

Servirão um so Senhor
Jesu Christo, que nomeio,
Todos crerão, que ja veio
O Ungido Salvador.

CLVIII

Tudo quanto aqui se diz,
Olhem bem as Profecias
De Daniel, e Jeremias,
Ponderem nas de raiz.³

La cita de estas trovas da una idea tanto de las fuentes como de la intención profética del texto. En el Portugal católico del siglo XVI, Bandarra ve un mundo unificado bajo un mismo credo y bajo un mismo cetro: Jesucristo y el Rey Encubierto habrían de vencer al enemigo para crear un reino de paz donde el gentil y el pagano, el judío y el cristiano se tengan un gran amor.

Si el Milagro de Ourique pudiera carecer de crédito por tratarse de una leyenda oral, el texto de las *Trovas* representa una primera fuente documental en la tradición del mesianismo portugués. Además, la vigencia de las *Trovas* no solamente se mantuvo, sino que se vio reforzada por nuevos detonantes históricos, sin los cuales difícilmente se podría entender un hecho como la primera edición impresa, en la ciudad extranjera de Nantes, hacia el tardío año de 1644. En una Europa familiarizada con la imprenta, ¿qué pudo haber mantenido la inquietud del público por una obra como la de Bandarra? No su calidad literaria sino la fuerza discursiva del mensaje que portaba en tiempos duros, como los que se avecinaban para Portugal.

³ Todos tendrán un amor / los gentiles y paganos / los judíos serán cristianos / sin jamás haber error. Servirán sólo a un señor / Jesucristo que aquí digo / todos creerán, pues ya vino / el ungido salvador. Todo cuanto dije aquí / miren bien las profecías / de Daniel, de Jeremías / y pondérenlas de raíz. (La traducción es mía.)

1.2. Hacer cumplir la profecía: desaparición y esperanza en Don Sebastián

En 1554, cuando ya circulaban las *Trovas* entre el público portugués, murió el príncipe don Juan de Portugal, hijo del rey don Juan III. Tras las muertes prematuras de sus cuatro hermanos mayores, el fallecimiento a los dieciséis años del príncipe Don Juan consternó al reino de Portugal, porque el viejo rey Don Juan III no tenía más herederos, y su eventual deceso, pocos años posterior al del príncipe, significaría el final de la Dinastía de Avis y una crisis para la independencia del reino. No obstante, el príncipe había conseguido dejar embarazada a su esposa, de quien había de nacer un rey que se volvería leyenda: Don Sebastián, *el Deseado*.

Además de una formación jesuítica que fortaleció su espíritu de cruzada, a los oídos de este joven rey habrán llegado no sólo las trovas proféticas de Bandarra, sino numerosos relatos heroicos sobre las guerras de Reconquista e innumerables poemas panegíricos donde él mismo aparecía como paladín del catolicismo. Los tiempos dorados de las navegaciones de Vasco de Gama, el descubrimiento y conquista de Brasil, así como la expansión comercial del reino portugués en el lejano Oriente parecían quedar atrás; de modo que la crisis, la corta edad y la literatura de la que se vio empapado, a la que se agregó, en 1572, la publicación de la epopeya *Os Lusíadas*, serían detonantes para que el rey don Sebastián, en un arranque de obnubilación juvenil y sin haber dejado sucesores, se lanzara a una anacrónica cruzada contra los turcos en Marruecos (Soler, 2003: 374-379).

La desaparición y muerte del rey Don Sebastián en la batalla de Alcazarquivir (1578) generó —además de una grave crisis sucesoria y la cesión de la corona portuguesa a Felipe II de España— una leyenda: el rey Don Sebastián no había muerto y había de volver una mañana de niebla para recuperar la corona y la independencia de Portugal. Durante el periodo de resistencia de Portugal a la dominación española, esta leyenda constituyó el principal fundamento del nacionalismo portugués.

Para 1603, con el título de *Paraphrase e concordância de algumas profecias de Bandarra, çapateiro de Trancoso*, publicó João de Castro un libro donde los estratos primarios del Milagro de Ourique y las profecías de Bandarra quedaron fundidos con la leyenda del regreso —aún viable— del rey don Sebastián, el cual no sólo volvería para recobrar la corona y la independencia de Portugal, sino que, como anunciaba el trovador, se convertiría en el león vencedor de los turcos enemigos y fundaría el reino de paz.

Como se puede ver, hay una constante tendencia en los relatos portugueses de carácter nacional a proyectarse hacia el futuro. Y si bien la leyenda de Ourique y la del regreso del rey Don Sebastián pertenecen al repertorio de la oralidad popular, parece haber una necesidad de reforzar estos relatos a través de la autoridad de la escritura. Y aunque el caso de Bandarra ya ejemplifica esto, a pesar de tratarse de un poeta popular y de la prohibición inquisitorial —debida, en gran medida, al carácter judaizante de las *Trovas*—, los casos de Luís de Camões y del padre António Vieira permiten ver cómo

la institución literaria, incluso la más culta y acreditada, también se permite la práctica del mesianismo a fin de oficializar las utopías nacionalistas.

1.3. Mitificar la historia patria: Camões

Hacia 1572, el poeta más importante para la historia de Portugal alcanzaba la cima de su posteridad con la publicación de su epopeya *Os Lusíadas*. Hombre de aventura y letras, pues participó de los viajes a la India que dieron fama y riqueza a su patria, Luís de Camões había emprendido la hazaña literaria de narrar en diez cantos en octavas reales los viajes de Vasco de Gama y el descubrimiento de la ruta marítima a la India. Sin embargo, el poeta no se limitó a eso: el Canto III es una narración sintética de la historia de Portugal desde las más antiguas raíces de la nacionalidad que se remontan a los tiempos prerromanos, donde el capitán lusitano Viriato supo resistir al poderío de los ejércitos latinos. El relato de Camões continúa por pasajes como el milagro de Ourique y la fundación del reino, para narrar después la historia de todos los próceres portugueses; su punto de llegada son sus propios tiempos, donde tienen cabida la crítica social y la alabanza del rey Don Sebastián, a quien fue dedicada la epopeya.

Recibida en tiempos de decadencia, aunque con el recuerdo de glorias recientes aún despierto, la epopeya consolidó el nacionalismo de los portugueses, quienes desesperaban históricamente por no ser confundidos con los españoles. Hasta el siglo pasado, el estado portugués seguía empleando la epopeya para reforzar el nacionalismo durante la dictadura de Oliveira Salazar; hoy permanece en la base de los programas de estudio. El 10 de junio de cada año, como conmemoración por la muerte del poeta se celebra el Día de Portugal, de Camões e das Comunidades Portuguesas, una de las fiestas de carácter civil más importantes del país. De modo que, en nuestros días, se sigue confirmando el parecer de Teófilo Braga: *Os Lusíadas* es la “epopeya de la nacionalidad”.

Dado que Camões fue contemporáneo del rey Don Sebastián, la profecía del rey encubierto no tiene cabida en la epopeya, pero sí lo tienen el espíritu de cruzada y la mitificación del portugués como hombre de mar y de aventura, la leyenda del milagro de Ourique con su proyección a futuro, y la revelación de la Máquina del Mundo en el Canto X, donde la nereida Tetis le muestra al capitán Vasco da Gama una representación del globo, que se puede leer entre líneas como promesa de posesión. De modo que la expansión imperial de Portugal no sólo estaba históricamente justificada, sino divinamente profetizada. A la manera de Virgilio con la Roma de Augusto, el Portugal de Don Sebastián debía prepararse para sus años de mayor grandeza.

Camões murió poco tiempo después de la derrota de Alcazarquivir, de la cual llegó a tener noticia. El gusto o el hábito portugués de mitificar la historia daría al escritor romántico Almeida Garrett el privilegio de matar a Camões junto con la patria: el destino de la epopeya y el de la nación portuguesa estarían indisolublemente ligados.

1.4. Recobrar la independencia y fundar el Quinto Imperio

A la consternación por los fines, tan cercanos entre sí, de Camões, del rey Don Sebastián y de la independencia del reino, se agregarían afirmaciones como la del libro de João de Castro, que identifica al rey Don Sebastián con el rey encubierto de las *Trovas*, y la planteada en el *Tratado dos cometas*, de Manuel Bocarro Francês, que en 1619 anunciaba el resurgimiento de Portugal para el año de 1653 (Saraiva, 1992: 81). La pérdida de la independencia exacerbó la producción de textos nacionalistas en el llamado periodo de resistencia portuguesa, que tocaría su fin (no sin una importante participación geopolítica de Inglaterra) en 1640 cuando la independencia portuguesa fue recuperada.

Quizá todos estos hechos históricos y sus tejemanejes literarios no habrían bastado para el surgimiento de un *topos* de tan superior naturaleza como el Quinto Imperio: hacía falta la aprobación de la autoridad eclesiástica para dar validez a un discurso utópico semejante. Bandarra ya sustentaba sus *Trovas* en la lectura del Antiguo Testamento, sobre todo en los libros proféticos, pero sólo la habilidad teológica y retórica de un hombre como el Padre Vieira podría articular el mesianismo implícito en leyendas como la de Ourique y la del regreso del rey Don Sebastián con la escritura sagrada y, sobre todo, sólo una reputación como la que gozaba el orador hacia 1640 permitiría un atrevimiento semejante, pues en vez de condenar al judaísmo, según el espíritu de la Contrarreforma, pretendía unirse con él.

El pasaje bíblico que fundamenta la utopía del Quinto Imperio es bastante conocido: en el segundo capítulo del Libro de Daniel, el rey Nabucodonosor tuvo un sueño que le inquietó el espíritu. Llamó a los magos y astrólogos para que lo interpretaran; sin embargo, ninguno de ellos pudo hacerlo, porque el rey no consiguió revelarles su sueño, fuera por olvido o por desconfiar de ellos; además, amenazó con hacerlos pedazos y destruir sus casas si no lograban explicarle el sueño. Los magos y astrólogos intentaron mostrar al rey la necedad e imposibilidad de lo que pedía, pero Nabucodonosor no transigió y mandó matar a los “sabios” de la ciudad. Al enterarse del bando que los condenaba, Daniel pidió tiempo al rey para resolver sus demandas y apeló a la misericordia de su Dios, quien le reveló el sueño y su significado. El rey había soñado con una enorme imagen (aunque la Escritura no dice que sea una imagen humana, esto parece entenderse por su descripción) de aspecto terrible: su cabeza es de oro; su pecho y brazos, de plata; su vientre y muslos, de bronce; las piernas, de hierro, y los pies, en parte de hierro y en parte de barro cocido. Repentinamente una piedra hirió la imagen en los pies y poco a poco fue desmenuzando todas las otras partes de la estatua hasta hacerlos polvo. El viento se levantó y no quedó nada de la imagen, en cambio, de la piedra se hizo un monte que llenó la tierra.

La explicación de Daniel fue que los cuatro metales correspondían a cada uno de los cuatro imperios que se sucederían en el mundo. La piedra era el reino de Dios, que pulverizaría los otros cuatro y los sustituiría para siempre. Sin embargo, la Escritura sólo hace corresponder uno de los imperios con los que habían de existir históricamente:

la cabeza de oro representaba, según Daniel, al imperio asirio-babilónico de Nabucodonosor. Las posteriores interpretaciones del pasaje bíblico han hecho coincidir la plata con el imperio persa, el bronce con el greco-macedónico y el hierro con Roma, del cual la Europa de Vieira es una prolongación. Las interpretaciones han sido variadas, por ello no debe extrañar que se haya prestado a una particular por parte del teólogo portugués, para quien el Quinto Imperio será el imperio de la Iglesia, un imperio de desarrollo completamente espiritual.

El artículo de Saraiva polemiza con otras interpretaciones del pasaje bíblico, especialmente con la del rabino Menasseh ben Israel, conocido de Vieira y con el cual documenta Saraiva un intenso diálogo teológico sobre dos aspectos cuya interpretación como indicios de que el Quinto Imperio está cerca fueron motivo de polémica entre ambos religiosos: el regreso de las tribus y el problema del Mesías.

No abundaremos en tal polémica. Para ello remito al artículo del investigador portugués, pues interesan otros aspectos contemporáneos al debate, como la leyenda del pueblo escondido de las batuecas, que estaba en España desde la conquista musulmana de Al-Ándalus y que volvió a descubrirse en un supuesto estado semisalvaje hacia los tiempos de Colón. Hechos como éste daban a Vieira razones para sospechar que las tribus perdidas podrían estar en algún lugar de América, y que pronto volverían para colaborar en la fundación del Quinto Imperio. Por otra parte, hemos explicado ya cómo el ideario portugués tenía preparado el terreno para la vuelta de un Mesías, encubierto bajo el halo profético de Bandarra y la leyenda del rey Don Sebastián. No olvidemos tampoco que la formación jesuítica del padre Vieira bajo el imperativo de la *propaganda fide* y la tradición naval de pueblo portugués, recién consolidada por Camões, eran susceptibles de entrar en los silogismos del teólogo como índices claros de que lo mejor estaría por llegar; y aunque hoy estos mesianismos puedan movernos a risa, tampoco debemos soslayar el fin práctico y político que el padre Vieira tenía en mente: aprovechar los capitales de los judíos exiliados durante la dominación filipina.

Los argumentos teológicos no son de menor importancia: para el establecimiento del Quinto Imperio era necesario que judíos y cristianos se unieran bajo el Mesías. Para Vieira, como para muchos simplificadores de la fe judaica, el único “error” de los rabinos era no dar crédito a que el Mesías era Jesucristo. Convertirlos a la Fe era una tarea urgente, y reabrirles las puertas de Portugal aparecía como un acto de generosidad introductoria a la bondad de las enseñanzas de Cristo, como si la milenaria tradición del pueblo de Abraham careciera de lecciones sobre la crueldad y la arbitrariedad de los imperios humanos, y como si hubieran olvidado también su carácter errante. Como ocurre con las utopías cuando intentan llevarse a la práctica, el brillo propio de la idealización impide ver con cabalidad la dimensión de los obstáculos. La grandilocuencia del título completo de la obra lo confirma: *História do Futuro. Esperanças do Portugal, Quinto Império do Mundo*. Vieira intentaba aplicar con los expatriados judíos la misma dialéctica que se aplicaba a los pueblos subyugados de las colonias ultramarinas.

Saraiva apunta que Vieira comenzó a escribir esta obra al otro lado del océano, ocupado con la recién creada Companhia Geral do Comércio do Brasil, donde la utopía

daba atisbos de ser realizable. No será casualidad que después del fracaso de sus planteamientos frente al poder del Santo Oficio, de su proceso, de su exilio en Roma, donde reafirmó su mesianismo y sus ataques a la Inquisición, el padre Vieira haya decidido establecerse definitivamente en Brasil, donde había incubado la idea y adonde volvió para terminarla de no habersele interpuesto su propia finitud: *História do Futuro. Esperanças do Portugal, Quinto Império do Mundo* es una obra inconclusa, el fracaso de un hombre que había triunfado en todo el orbe católico por la grandeza, más que nada, de su oratoria: un portugués como los que abundan en la literatura de éste hoy pequeño país que mira al mar con *saudades* del pasado.

2. En busca del Imperio perdido. El mesianismo en la modernidad portuguesa

El legado de Bandarra, Camões y Vieira tendría eco en la literatura portuguesa moderna. Como ocurrió con las literaturas de otros países europeos, las búsquedas estéticas del Romanticismo contribuyeron a la revaloración de las tradiciones populares y del pasado histórico en sus más hondas raíces fundacionales a fin de exaltar los nacionalismos. En un texto paradigmático, Eduardo Lourenço revisa los distintos caminos que los escritores portugueses del XIX e inicios del XX siguieron para afirmar la identidad nacional. Para él, la obra que inaugura este periodo de *autognosis* es el poema *Camões* (1825) de Almeida Garrett —cuyo título ya revela la importancia del poeta épico en la tradición nacionalista de Portugal— y el cierre es *Mensagem* (1935), importante poema donde Fernando Pessoa consigue concentrar el capital simbólico de un Portugal que, en un largo proceso de transición entre la monarquía y el republicanismo, ha sobrevivido a un duro periodo de guerras civiles e interrogantes sobre el destino patrio (Lourenço, 2000: 84-85).

No será hasta Pessoa que el núcleo utópico del Quinto Imperio vuelva a ser planteado de manera directa, aunque con un importante cambio de sentido. Para llegar a él fue necesario un accidentado proceso de valoración e interrogación tanto de la historia como del destino de Portugal a través de uno de los mitos ligados más directamente a la utopía del Quinto Imperio, el de Don Sebastián. Siguiendo el trayecto de Lourenço, explicaremos brevemente las transformaciones valorativas más significativas que el mito sebastianista sufrió en el trayecto entre Almeida Garrett y Fernando Pessoa.

2.1. Almeida Garrett, *Frei Luís de Sousa*

Después de una juventud políticamente agitada, en la que se vio forzado a dos exilios, Almeida Garrett se estableció en Portugal y participó activamente en las políticas públicas, principalmente en las relacionadas con las actividades educativas y culturales, para las que lo facultaba su ya ganado renombre como escritor. Con la obra *Frei Luís de Sousa* (publicada y representada entre 1843 y 1844) el autor forma parte de la

renovación del teatro nacional, pero, sobre todo, cuestiona el pasado y el futuro de la patria a través de un peculiar planteamiento del sebastianismo: Madalena, uno de los personajes protagónicos, está casada en segundas nupcias con don Manuel de Sousa. Su anterior marido, don João de Portugal, fue con el rey Don Sebastián a la batalla de Alcazarquivir y, como él, tampoco regresó hasta que se le dio por muerto tras veinte años de esfuerzos por rescatarlo. Madalena ha intentado rehacer su vida, obteniendo en María el angustioso fruto de su segundo matrimonio; angustioso porque nunca ha logrado sacudirse los temores de que su primer marido siga con vida en alguna parte. Y en efecto, tal como profetizaba Bandarra que había de volver el rey que establecería el Quinto Imperio, vuelve *encubierto* don João de Portugal a su palacio. Este regreso hace de María una hija ilegítima, una bastarda, que muere de vergüenza en cuanto se entera de su condición. Por su parte, don João de Portugal, al ver irremediamente perdido su lugar en la vida de Madalena, desaparece tan misteriosamente como volvió.

Si se considera a Madalena como el presente de la patria y a María como el futuro, el regreso de don João-Sebastián tiene un signo evidentemente negativo. La tragedia de Portugal estriba en la relación nostálgica con su pasado imperial idealizado. Avergonzados del crimen que reconocen en su unión ilegítima, Manuel y Madalena se retiran a la vida monástica e inician una vida nueva a la que ya no asistimos como lectores: don Manuel de Sousa se convierte en Fray Luis de Sousa, reconocido cronista y hagiógrafo. Las lecturas de este desenlace son múltiples, pero cabe sobre todo la crítica a una patria que no deja de mirar hacia el pasado y espera demasiado de un futuro que ese mismo pasado anula. Don João-Sebastián regresa resignado a las tinieblas, al mundo meramente legendario adonde pertenece.

Para los años en que escribe Garrett, otros autores, como Alexandre Herculano, ya pensaban en una reescritura más seria de la historia de Portugal, desentramando algunas formas tradicionales de interpretación histórica (las llamadas *cães de mentira* que eran tenidas como venerables). Considerados ambos como escritores romántico-nacionalistas, Garrett y Herculano encabezaron una generación de intelectuales que ejemplificó, con este modo de leer el sebastianismo y otros mitos portugueses,⁴ el cambio de rumbo que la cuestión de Portugal estaba experimentando.

Eduardo Lourenço habla después de la importancia que tuvo la llamada Generación del 70 en el proceso de autognosis de Portugal. Sin embargo, consideramos que debido a sus propias búsquedas estéticas e ideológicas —que atacaban duramente los *patrioterismos*—, esta rebelde, prolífica e importantísima generación de escritores dejó en segundo plano tanto las utopías como los mitos de la nacionalidad lusitana. El sebastianismo seguirá siendo criticado sin llegar a constituir el asunto central de alguna obra representativa de este grupo de escritores.

⁴ Otro mito que Herculano deconstruye en su *História* es el de la existencia de una raza “lusitana”, y lo hace a través de una revisión de los grupos que habitaron la península antes de los romanos y sus interacciones durante de la Edad Media, periodo en el que comenzaría la formación del estado portugués.

2.2. António Nobre, *O Desejado*

La aspereza crítica de la Generación del 70 provocó reacciones tanto en el público como en la intelectualidad del país. En particular, la crítica a cuestiones como el sebastianismo impulsará en poetas como António Nobre una búsqueda casi desesperada por asir el destino de Portugal a una esperanza, porque si la situación portuguesa para la década de los ochenta era ya difícil, el Ultimato inglés de 1890⁵ sumiría a la nación en una honda crisis de legitimidad política que marcaría el camino hacia la proclamación de la Primera República.

Como para cerrar una era, António Nobre muere a los treinta y tres años en el año de 1900, luego de una curiosa trayectoria de vida en la que representó los papeles de mártir y de iluminado. Dos años después, se publica de manera póstuma el libro *Despedidas*, donde se incluye un sentido y por momentos dramático poema que lleva por título *O Desejado*. El albor del nuevo siglo anuncia a Don Sebastián:

Esperai, esperai, ó Portugueses!
 Que ele há de vir, um dia! Esperai.
 Para os mortos os séculos são meses,
 Ou menos que isso, nem um dia, um ai. [...]

D. Sebastião, rei dos desgraçados,
 D. Sebastião, rei dos vencidos,
 El-Rei dos que amam sem ser amados,
 El-Rei dos gênios incompreendidos.⁶

El poeta se reconoce en estos últimos dos versos y extiende su sufrimiento a una nación descubierta, pero también extiende a ella una esperanza que toca nuevamente el mesianismo, uno simbólico, si se quiere, o uno místico que trasluce en la letanía de los últimos cuatro versos como una invocación. Más adelante, en un muy logrado movimiento enunciativo, el poema retoma la primera persona para fundir en una sola voz la suya propia, la del rey Don Sebastián y la de los personajes ficticios Anrique y Dom Manoel Dos Sofrimentos, que aluden a dos significativos reyes de Portugal, al mismo tiempo que establece un diálogo con Teresa,⁷ de quien recibe en líneas como las siguientes la clave de su salvación:

⁵ El 11 de enero de 1890 recibió el gobierno portugués un “Memorando” del gobierno británico donde se le conminaba a retirar las fuerzas militares de sus colonias africanas en las regiones de Angola y Mozambique. Bajo el pretexto de un conflicto con nativos africanos, pero con importantes intereses en la explotación de minas de diamantes en el sur de África, este evento complicó la ya de por sí desigual relación entre dos países históricamente asociados.

⁶ ¡Esperad, esperad! ¡Oh, portugueses! / ¡Que él ha de venir, un día! ¡Esperad! / para los muertos los siglos son meses, / o menos que eso, ni un día, un ay / Don Sebastián, rey de los desgraciados, / Don Sebastián, rey de los vencidos, / el rey de los que aman sin ser amados, el rey de los genios incomprendidos. (Traducción mía.)

⁷ Los personajes de Anrique y Teresa aluden a los fundadores de Portugal, el conde Don Henrique y su esposa Teresa o Tareja (en galaico-portugués). Este diálogo entre los esposos recuerda la poesía de tradición mística, pero así como se identifican en una sola las voces del poeta, Anrique, Don Manoel y Don Sebastián,

Anda, meu filho: vai dizer baixinho
 A esse povo do Mar, que é teu irmão,
 Que não fraqueje nunca no caminho,
 Que espere em pé o seu D. Sebastião [...]

Anrique, vai gritar por essa rua
 —Virá um dia o “Sempre-Desejado”!
 Deu a vida por vós, Tu, dá-lhe a tua,
 Esquece nele todo o teu passado.
 Procura bem Anrique, em Portugal;
 Procura-o na flor das primaveras,
 Procura-o na sombra do olival;
 Procura à luz de todas as quimeras...⁸

La identificación de Don Sebastián con el Cristo del Calvario ahora se revela como un evangelio, pues esta venida es un imperativo teleológico en la existencia de cada portugués. No es ya la espera pasiva de la mañana con neblina que envolvería su regreso, sino una búsqueda activa: hay que buscar a Don Sebastián en Portugal, en lo placentero de las flores y en lo laborioso y sombrío de los olivares que dan tanto sentido a la existencia⁹ como las quimeras de que la nación se alimenta y en las que se reconoce.

Podría sorprendernos el modo en que las temáticas nacionalistas, pensadas en un nivel metaliterario, proyectan su significatividad inclusive hasta la crítica literaria del siglo XX y se insertan en el debate sobre la canonización de determinadas obras y autores al momento de escribir la historia literaria de un país. La polémica entre Augusto da Costa Dias y João Gaspar Simões al respecto de António Nobre es una muestra de ello: mientras que el segundo defendía al poeta como una figura indispensable de la literatura “nacional”, el primero no dejaba de señalar que, a partir de la obra de Nobre, la modernización literaria comenzada con Garrett y Herculano da marcha atrás, ya sea por las dificultades del contexto histórico, ya por una ideologización que la pequeña burguesía lusitana perseguía, o por ambas razones (*cf.* Costa Dias, 197: 11-50.) Este “retroceso” —por así llamarlo, a riesgo de caer en cierto “evolucionismo” literario— se hace aún más evidente cuando historiadores de la literatura portuguesa tan autorizados

el poema juega también con la identificación entre Teresa y María, lo que multiplica las interpretaciones. En el caso de Don Manoel hay una clara ironía en el poema: la figura del rey don Manuel de Portugal, que protagonizara los hechos con que Portugal se consolidó como imperio y potencia naval, sufre una inversión de signo y pasa a ser D. Manoel dos Sofrimentos, hombre viejo y desnudo con quien se funde el poeta en un proceso más de identificación.

⁸ Anda, hijo mío: ve a decir bajito / a ese pueblo del Mar, que es tu hermano, / que no flaquee nunca en el camino, / que espere en pie a su Don Sebastián.

Anrique, ve a gritar por esas calles / ¡Vendrá un día el “Siempre-Deseado”! / Dio la vida por ti, tú dale la tuya, / olvida en él todo tu pasado. / Busca muy bien, Anrique, en Portugal; / Búscalos en la flor de primavera, / Busca a la sombra del olivar. / Busca a la luz de todas las quimeras.

⁹ No olvidemos que Portugal es, por tradición, un importante productor y exportador de aceite de oliva.

como Saraiva y Lopes engloban bajo el término *correntepassadistas* las obras de autores contemporáneos y posteriores a Nobre, entre los cuales se barajan términos como: *neo-Garrettismo*, *lusitanismo*, *nacionalismo* y posteriormente *saudosismo* y *Renascença Portuguesa*, las cuales son cercanas en las intenciones literarias aunque se separen en lo ideológico (Saraiva, 2000: 960). A estas últimas dos había de dar eco la instauración de la Primera República a partir de 1910.

2.3. Teixeira de Pascoaes, *Arte de Ser Português*

Es un hecho curioso que hacia 1915, la declarada vinculación del movimiento *saudosista* con el gobierno de una república —que en aquel entonces representaba el mayor logro del pensamiento progresista— diera como producto un libro que, visto desde la actualidad, cae en tan exagerado nacionalismo y en tal mistificación de figuras y mitos portugueses, que podría caberle el calificativo de reaccionario. Pese a ello, el *Arte de ser português* de Teixeira de Pascoaes pudo ser una de las primeras tentativas por cerrar el ya referido proceso de *autognosis* señalado por Lourenço.

Al dedicar su texto a la juventud (*À mocidade*), el autor advierte la intención doctrinal del libro (ele contém a boa e sã doutrina portuguesa). Después de casi cuatro siglos —iniciando en el XVII cuando Vieira lo usaba para difundir el pensamiento eclesiástico, pasando por los enardecidos discursos de los jacobinos franceses y de los republicanos en algunas otras naciones de Europa— el término *doctrina* volvió a resonar en Portugal por conducto de Pascoaes. A más de medio siglo de que ciudades como Londres, París, Viena, Filadelfia y Melbourne pregonaran el cosmopolitismo global en las exposiciones universales, coronadas con la Torre Eiffel; más de una década después de que Estados Unidos arrebatara las últimas colonias a la malherida España, a casi medio siglo de que un portugués (Eça de Queiroz) testimoniara en Suez la inauguración de la ruta marítima anti-lusiada por excelencia, otro portugués blandía su *Arte de ser português* como un evangelio. Frente a estos anuncios de la globalidad contemporánea, el texto de Pascoaes podría parecer ridículo; sin embargo, hay que entenderlo, primero, como resultado de un proceso histórico interior culminado con la instauración de la Primera República Portuguesa —con todos los optimismos que tales acontecimientos acarrear— y, segundo, como un texto empapado de ideas nacionalistas en las que no sólo Portugal estaba interesado: cuando el libro de Pascoaes ve la luz, las vicisitudes de la Primera Guerra han involucrado al país; los totalitarismos están desarrollando sus programas en Italia, en Alemania, en la muy pronto revolucionaria Unión Soviética; es la Europa de Marinetti, la que vislumbraba el futuro en utopías republicanas o socialistas, en estados nacionales sólidos; los *ismos* izaban sus banderas en los manifiestos. Hay una fiebre de “modos de ser”.

Por otra parte, Portugal tampoco podía mantenerse ajeno al drama de la globalidad, pues conservaba extensos territorios en África y algunos puntos de comercio en Asia, de modo que, a pesar de la humillación del Ultimato y de la irreparable pérdida de

Brasil casi un siglo atrás, el imperio podía soñar con mantenerse en pie bajo la guía de un nuevo gobierno que hiciera realidad los ideales republicanos. Por conducto de esta doctrina, Pascoaes intenta conciliar al portugués con su identidad a través de la formulación de un ideario y una axiología que por momentos se mueven en niveles muy altos de abstracción (y de generalización, diríamos hoy). Desde el inicio, Pascoaes dialoga con los usuarios potenciales del texto: alumnos y maestros de un hipotético sistema republicano de educación. Para ello pone en la base de su doctrina los conceptos de Raza, Patria y Destino, todos ellos con mayúscula, dado el alegorismo y grandilocuencia de un texto de semejantes vuelos. Pascoaes presenta del siguiente modo el Destino de la Patria: “As Descobertas foram o início da sua Obra. Desde então até hoje tem dormido. Desperta, saberá concluí-la... ou melhor, continuá-la, porque o definitivo não existe” (1978: 18).

Este arranque encierra muchas de las significaciones más frecuentes del texto. Hacerla pasar por un sueño es una forma peculiar de anular la historia moderna de Portugal: sin fechas, años, ni nombres concretos, los descubrimientos se vuelven una abstracción, se les sustrae el carácter histórico y se les valida como único hecho consciente de la Patria. Pero ni al crítico actual ni a los lectores contemporáneos del texto podía pasárseles por alto el estrecho vínculo entre los descubrimientos y el imperialismo colonial que, desde luego, el texto sí soslaya, junto con el fracaso del proyecto imperial en las regiones asiáticas.

Además de los ya mencionados, en su definición de la “portugalidad”, Pascoaes pasa revista a conceptos como Herencia, Tradición, Lengua, Ley Suprema, Familia, Muncipe, Paisaje; inclusive el Mesianismo es desarrollado como parte del Ser Portugués y todos ellos consiguen mayor solidez cuando se vinculan a las ideas de Saudosismo y Sebastianismo, al ser conjugados en el capítulo final del libro bajo el título de “O nosso idealismo”. Ahí se hace patente que, si la gran Obra de la patria fueron los descubrimientos, los hechos de Alcazarquivir marcan el inicio del largo sueño de la patria: “Desbaratado, em Alcácer Quibir, [Portugal] apareceu ao Povo em fantasma, como Jesus aos Discípulos depois da Tragédia do Calvário” (139).

La analogía entre el Don Sebastián fantasmal y el Jesús resurrecto revela el hilo sebastianista que conecta a Pascoaes con António Nobre. Como un estadio anterior y con tono elegíaco, la voz poética del texto de Nobre envía a buscar a un Don Sebastián equivalente a Cristo muerto: “deu a vida por vós, Tu, dá-lhe a tua, / esquece nele todo o teu passado” (vid. p. 14). En cambio, Pascoaes ofrece una resurrección: “Se anossa grandeza morreu materialmente, foi para ressurgir em espírito. O Sebastianismo, sendo a expressão mítica de nossa dor, é já, em sombra nocturna, o futuro sol da Renascença” (139). El “sentimiento saudosista” se explica como una esperanza en el más cristiano y el más sebástico de los sentidos. Páginas atrás el autor ha presentado el vocablo *saudade* entendido como expresión intraducible del genio portugués. En este punto, una vez planteado el sebastianismo del espíritu, opone Pascoaes al utopismo tradicional y a la *saudade* entendida como nostalgia dolorosa por el pasado, un idealismo verdadero y una *saudade* libertadora: “À utopia dos nossos maiores que só acre-

ditavam na Matéria, numa vil materia obediente às leis escritas, reformável por meio de portarias e decretos, devemos opor o verdadeiro idealismo: a crença no Espírito como sendo o fim divino da Matéria, a Necessidade convertendo-se em Liberdade” (145).

Éste quiso Pascoaes que fuese, tal vez, el idealismo de la flamante República Portuguesa que había de dejar atrás el imperio colonial para convertirse en un imperio del espíritu, una especie de Quinto Imperio de mayor duración que no estaría sujeto a la *vanitas* de lo material, tal vez el imperio que Fernando Pessoa intentará construir sobre las bases de la cultura portuguesa.

2.4. Fernando Pessoa: *Mensagem* y el imperio cultural

Frente a los fenómenos de la heteronimia, de la personalidad fragmentada y del genio poético ha pasado a segundo plano, sobre todo para el público internacional, el único libro de poemas que Fernando Pessoa dio a la luz con su nombre *ortónimo* mientras vivió. Para el título, el autor debió elegir entre el nacionalismo obvio de *Portugal* y el evangelismo de *Mensagem*. La proyección del texto hacia su significación social y mesiánica debió determinar su preferencia por el segundo, pues el texto había de actualizar, cuando no de sustituir la intención condensadora de los símbolos lusitanos que hizo de *Os Lusíadas* la epopeya nacional portuguesa.

Poema de largo aliento y compuesto a lo largo de casi veintiún años, *Mensagem* se compone de tres partes donde se conjuntan los símbolos, los mitos y la esperanza de Portugal en el futuro. El lenguaje simple pero lleno de referencias históricas, literarias y legendarias demuestra el conocimiento y el gusto de Pessoa por la poesía europea reciente que lo acerca a las poéticas de la poesía pura y al Simbolismo; sin embargo, en vez de los símbolos universales empleados por los poetas franceses, Pessoa se inclina por las figuras representativas de su nación.

En la primera parte, “Os brasões” (Los blasones), analiza poéticamente el escudo de la bandera portuguesa. El poeta pasa revista a la historia más remota de Portugal, que en algunos casos se pierde en leyendas como la del Ulises homérico, supuesto fundador de Lisboa, o la del héroe lusitano Viriato, que resistió a la avanzada del imperio romano. A la leyenda sigue la exaltación de figuras medievales de la fundación del reino, como Afonso Henriques o el rey Don Duarte, así como de los reyes y nobles portugueses que a finales de la Edad Media promovieron tanto el espíritu de cruzada como la expansión ultramarina del reino.

Bajo el subtítulo de “Mar português” se reúnen en la segunda parte los poemas que exaltan aquello que Teixeira de Pascoaes decía ser el inicio de la obra de la Patria portuguesa, los descubrimientos. En esta parte la intertextualidad con la epopeya de Camões se vuelve más evidente a través de las figuras del mar y de navegantes como Vasco da Gama.

Pero es la tercera parte la que más nos interesa, puesto que el subtítulo de “O Encoberto” remite nuevamente al mito de Don Sebastián, que será explotado con artificios que proyectan el poema hacia lo evangélico y justifican la elección del título general, *Mensagem*. Destaca la presencia de una composición llamada “Quinto Império”, la cual aparece inmediatamente después de otra en la que Don Sebastián grita a los portugueses: *Sperae!* (¡esperad!). En “Quinto Império” podemos leer las siguientes estrofas:

E assim, pasados os quatro
tempos do ser que sonhou,
a terra será theatro
do dia claro, que no atro
da erma noite começou.

Grecia, Roma, Cristiandade,
Europa —os quatro se vão
para onde vae toda idade.
Quem vem viver a verdade
Que morreu D. Sebastião?

(1993: 68)

Si en el poema precedente Don Sebastián pide a los portugueses que esperen por él, es porque la promesa de Quinto Imperio reaparece, aunque con una actualización: los imperios persa y babilónico se occidentalizan y se sustituyen por Grecia y Roma, el cristianismo puede representar la Edad Media y Europa, la Modernidad.¹⁰ Aunque la mutación del mito parezca anodina, no debe verse como casual. Para Pessoa estos cuatro imperios previos representan la herencia cultural de Portugal y, ante el desastre material del país, es justamente en este sentido que al poeta le interesa rescatar un Quinto Imperio simbólico, sostenido por la riqueza cultural lusitana. A diferencia de sus predecesores modernos: Garrett, Nobre y Pascoaes, Pessoa no limita el mesianismo a la figura de Don Sebastián, sino que la incluye en un proceso de mitificación más complejo que raya en el esoterismo y la profecía, como puede notarse en la siguiente subsección de esta tercera parte (“O Encoberto”), que está conformada por tres poemas agrupados bajo el subtítulo “Os avisos”, y dedicados, en orden cronológico a Bandarra, y a António Vieira; el tercero, sin subtítulo, alcanza mayor significatividad, pues está escrito en primera persona y en tiempo presente: Pessoa mismo se asume como responsable de este tercer “aviso” que resulta cabalísticamente definitivo.

Gestos como el anterior permiten afirmar que en *Mensagem* se materializan poéticamente las grandes preocupaciones del autor sobre el destino de Portugal, pues basta una breve revisión de los muchos documentos que dejó inéditos para percatarnos de la

¹⁰ Llama la atención que en la entrevista “Portugal, Vasto Império-Uminquérito nacional”, Pessoa identificase este imperio moderno con Inglaterra: “Até hoje, adentro da civilização que vivemos, tem havido quatro impérios —o grego, o romano, o cristão, e o inglês (que não o britânico, que é império em outro, e mais baixo, sentido)” (Pessoa, 1979: 100).

recurrencia de estas ideas y de la necesidad que Pessoa veía de retomar o refundar los mitos que permitieran una identificación e incluso un quehacer nacionales. En una entrevista de 1926, se le pregunta a Pessoa si es posible levantar la moral de una nación a través de un aparato propagandístico y responde con estas palabras:

Hás ó uma espécie de propaganda com que se pode levantar o moral de uma nação — a construção ou renovação e a difusão conseqüente e múltimoda de um grande mito nacional. De instinto, a humanidade odeia a verdade, porque sabe, com o mesmo instinto, que não há verdade, ou que a verdade é inatingível. O mundo conduz-se por mentiras; quem quiser despertá-lo ou conduzi-lo terá que mentir-lhe delirantemente, e fã-lo-á com tanto mais êxito quanto mais mentir a si mesmo e se com penetrar da verdade da mentira que criou. Temos, felizmente, o mito sebastianista, com raízes profundas no passado e na alma portuguesa (Pessoa, 1979: 100).

Para 1926, Pessoa ya lleva tiempo pensando en la contribución que la literatura puede hacer a la afirmación de un sentimiento nacional, y consciente del peso que el sebastianismo y el Quinto Imperio tienen en ello, busca consolidar esta tradición mítica al privilegiarla por encima de otras, de cuño eclesiástico, como la de Nossa Senhora de Fátima.

O verdadeiro patrono do nosso País é esse sapateiro Bandarra. Abandonemos Fátima por Trancoso. [...] Esse humilde sapateiro de Trancoso é um dos mestres da nossa alma nacional, uma das razões de ser da nossa independência, um dos impulsionadores do nosso sentimento imperial. [...] O Bandarra, símbolo eterno do que o Povo pensa de Portugal. Que Portugal tome consciência de si mesmo. [...] Repudio, por isso, tudo quanto seja missões religiosas, ou tudo quanto tente falar a um homem, como verdade, uma linguagem que ele não pode compreender [...] Se há que haver religião em nosso patriotismo, extraíamo-la desse mesmo patriotismo. Felizmente temo-la: o sebastianismo (52).

Frente a la realidad portuguesa, quizá una de las mayores complicaciones de Pessoa radicaba en la justificación de un sueño imperial que impulsara la “Renascença nova” que ya veía el poeta en autores como Pascoaes, quien ya había dado el primer paso al definir en su *Arte de ser português* un modo de espiritualidad nacional. Si el Quinto Imperio había de erigirse, lo haría sobre las bases de la cultura y de la lengua portuguesas. De ahí que el ciclo de *Mensagem* cierre en tiempo presente y que sea su propia voz, la del Supra-Camões que dio el tercer aviso, la que dé la Hora tan ansiada del regreso de Don Sebastián:

Tudo é incerto e derradeiro,
Tudo é disperso, nada é inteiro.
Ó Portugal, hoje é nevoeiro...

É a Hora!

(1993: 86)

La incertidumbre que comunican los versos, la incertidumbre de los hechos portugueses de los últimos siglos y también de los últimos años, posteriores a la proclamación de la inestable Primera República —que en dieciséis años vio pasar más de cuarenta cambios de gobierno para luego derivar en el dictatorial Estado Novo— se materializan poéticamente en la imagen de la neblina que satisface la inclinación de Pessoa por los contrasentidos y las paradojas: el signo negativo de la niebla como incertidumbre se invierte para indicar el deseado regreso de Don Sebastián. El simbolismo de esta imagen tiene también alcances religiosos si se piensa en sus vínculos con la tradición de las sagas artúricas y la demanda del Santo Graal, vínculos que el poeta ha hecho explícitos en otro poema de esta última sección:

Vem, Galaaz com pátria, erguer de novo,
mas já no auge da suprema prova,
a alma penitente do teu povo
à Eucaristia Nova.

Mestre da Paz, ergue teu gládio ungado,
Excalibur do Fim, em jeito tal
que sua Luz ao mundo dividido
revele o Santo Graal!

(1993: 69)

Con la fusión de Don Sebastián y Galaaz, el caballero puro, la mañana de *nevoeiro* marca la hora de Portugal, la hora de la revelación y el inicio del Quinto Imperio. A diferencia de lo que ocurre con los lectores de Pessoa fuera de Portugal, a quienes el “mensaje” no estaba destinado, la recepción de este poema en el país fue llevada a la institucionalización. Este proceso comienza por la concurrencia del poeta, con el único libro en portugués que consiguió tener organizado, al premio Antero de Quental que organizaba el Secretariado da Propaganda Nacional en los primeros años del Estado Novo.

Paradójicamente, la proximidad de las fechas puede conducir a un equívoco: ¿si Pessoa publicó su única y más elaborada obra en portugués con la anuencia de las instituciones del nuevo régimen, se le puede acusar de colaboracionismo? Gracias a la filología hoy sabemos que no. La exhaustiva revisión del archivo y la correspondencia llevada a cabo por estudiosos como José Augusto Seabra han aclarado la posición de Pessoa frente al salazarismo:

Pessoa insinua assim que, além de um facto literário, a publicação de *Mensagem* constituiu igualmente um facto patriótico de transcendente importância. Na verdade, segundo o poeta, ela «coincidiu [...] com um dos momentos críticos (no sentido original da palavra) da remodelação do subconsciente nacional». Remodelação que não se confundia para ele, com o «nacionalismo» ideológico e político do “Estado Novo”, de que pela mesma época começava a denunciar e a satirizar o vezo tendencialmente totalitário (Pessoa, 1993: XXXII).

Si cupiera ironizar con esta obra que, según Eduardo Lourenço, cierra el ciclo de la autognosis de Portugal, se diría que la mañana de niebla anuncia a un Don Sebastián que supo llevar la estabilidad al país no sin pagar el alto costo del militarismo, el fascismo, la censura y un empecinamiento en la política colonialista que, tras una eternidad de cuarenta y un años, marcaría la hora final a todos los sueños imperiales de la patria portuguesa.

La evolución del mito del Quinto Imperio tanto en la mentalidad popular como en las más elaboradas manifestaciones letradas de Portugal permite confirmar, con Roland Barthes, que los conceptos míticos tienen como característica principal su capacidad de *ser apropiados* y alcanzar significaciones históricas bien definidas: leyendas como la de Ourique, mezcladas con discursos institucionalizados como el historiográfico y el religioso, permiten el surgimiento de una poesía popular de tono profético como la de Bandarra; cuando la significación contenida en ella se reviste de tal importancia que los escritores cultos la valoran, son ellos quienes la presentan como vehículo de identidad nacional en tiempos críticos. No es casual en el caso portugués que el mito tenga sus orígenes más remotos en un pasaje bíblico (Quinto Imperio) y en la revelación a un rey (Ourique), como tampoco lo es que el héroe mítico sea también un rey, pues estas incidencias ayudan a demostrar el vínculo entre lo sagrado y lo profano que Mircea Eliade detectó en sus estudios sobre los mitos. En los tiempos complicados de la historia profana, la identidad nacional ha de entenderse como un repertorio de símbolos y prácticas sagradas que han de preservarse para que el pueblo llegue a su destino, que ha de cumplirse, no en el mismo plano temporal de la historia profana, sino en el intemporal y grandilocuente de una historia construida como sagrada.

Obras citadas

- BANDARRA, Gonçalo Anes. *Trovas do Bandarra*. Web: 14 de julio de 2016. <<http://www.gutenberg.org/files/20581/20581-8.txt>>.
- BARTHES, Roland. 2001. *Mitologías*. Trad. Rita BUONGERMINO y Pedro de SOUZA. Río de Janeiro: Bertrand Brasil.
- BRAGA, Teófilo. 1981. *Camões e o sentimento nacional*. Porto: Livraria Internacional de Ernesto Chardron.
- CAMÕES, Luís de. 2000. *Os Lusíadas*. Lisboa: Ministério dos Negócios Estrangeiros / Instituto Camões.
- DIAS, Augusto da Costa. 1977. *A crise da consciência pequeno-burguesa. O nacionalismo literário da Geração do 90*. Lisboa: Estampa.
- ELIADE, Mircea. 1972. *Mito e realidade*. Trad. Pola CIVELLI. São Paulo: Perspectiva.
- GARRETT, Almeida. 2014. *Frei Luís de Sousa*. Porto: Porto Editora.

- LOURENÇO, Eduardo, “Da literatura como interpretação de Portugal”. *O labirinto da saudade. Psicanálise mítica do destino português*. Lisboa: Gradiva. Pp. 80-117.
- NOBRE, António, *Despedidas*. Web: 13 de octubre de 2016. <<http://www.projeto.livrolivre.com/Despedidas%20-%20%20Antonio%20Nobre%20%20-%20Iba%20Mendes.pdf>>.
- PASCOAES, Teixeira de. 1978. *Arte de ser português*. Lisboa: Roger Delraux.
- PESSOA, Fernando. 1993. *Mensagem. Poemas esotéricos*. Ed. José Augusto SEABRA. UNESCO. (Col. Archivos, 28)
- . 1979. *Sobre Portugal, Introdução ao Problema Nacional*. Comp. Maria Isabel ROCHETA y Maria Paula MORÃO. Lisboa: Ática. Web: 22 de octubre de 2016, <<http://multipessoa.net/labirinto/portugal/14>>, y 2 de noviembre de 2016, <<http://arquivopessoa.net/textos/1180>>.
- QUADROS, António. 1982. *Poesia e filosofia do mito sebastianista*. Lisboa: Guimarães.
- SARAIVA, José António. 1992. “António Vieira, Menasseh Ben Israel e o Quinto Império”. *História e utopia. Estudos sobre Vieira*. Lisboa: Instituto de Língua e Cultura Portuguesa. Pp. 75-106.
- y Óscar LÓPES. 2000. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora.
- SOLER, Isabel. 2003. *El nudo y la esfera. El navegante como artífice del mundo moderno*. Barcelona: Acantilado.

Theophile de Viau: un núcleo de vida congelada

Pedro Hugo ALEJANDREZ MUÑOZ
Universidad Nacional Autónoma de México

En el siglo XVII, no era común asociar la idea de generación a la Naturaleza. Según Pierre Costabel, tomaría mucho tiempo lograr este cambio de paradigma. En este texto se analiza un poema de Theophile de Viau, poeta libertino francés de la primera parte de ese siglo, en el que parece expresarse ese cambio como símbolo de una nueva expresión poética. Para el análisis se han tomado en cuenta la posición del poeta respecto a la tradición griega y latina, así como el uso de la metáfora en su obra como raíz o núcleo.

PALABRAS CLAVE: poesía, libertino, metáfora, naturaleza, invierno.

According to Pierre Costabel, until the late Seventeenth Century the scientists thought that there wasn't evolution in the Nature. In this essay, we analyze a poem of one of the most known libertines of that century: Theophile de Viau. We explore his conception of the metaphor for a new poetical expression, to provide some resources to see if it is possible to read how the time passes by and lets the Nature bloom, as a response of the poet to the science.

KEY WORDS: poetry, libertine, metaphor, nature, winter.

I

En la primera parte del siglo XVII francés hubo un grupo de libertinos que se pronunció contra los “mythes antiques, les histoires bibliques, les dogmes religieux”¹ (Reichler, 1987: 15). Esta revolución estaba inspirada —aunque no solamente— en los avances de la física y la astronomía —Galileo siguiendo los trabajos de Copérnico— que cambiaron las concepciones de la época acerca del sistema solar. Claude Reichler, para subrayar la importancia de estos libertinos, señala: “Il y a, dans la morale libertine, une anticipation du ‘Dieu est mort, tout est permis!’ nietzschéen”² (16). De tal manera que su posición ante lo nuevo por venir les permitió una “revendication

¹ “mitos antiguos, las historias bíblicas, los dogmas religiosos”. Las traducciones de las citas son obra del autor, con las excepciones indicadas en la bibliografía.

² “en la moral libertina, hay una anticipación del ‘Dios está muerto, todo está permitido’ nietzscheano”.

libertaire au corps, aux mœurs, à la critique au pouvoir politique, à toutes les pratiques sociales et culturelles”³ (16).

Théophile de Viau formaba parte de este grupo y fue conocido en el mundo literario como un poeta polémico, pues algunos críticos, además de licenciado, lo acusaron de inconstancia y de poca disciplina técnica. Yves Giraud subraya: “Théophile est un très quelconque artisan du vers; la facture métrique ne l’intéresse pas beaucoup, il ne sait pas ou ne veut pas savoir ce que c’est que ‘ciseler’ un vers”⁴ (1991: 86). El mismo poeta lo reconoce en una elegía: “Mon âme imaginant n’a point la patience / De bien polir les vers et ranger la science: / La règle me déplaît, j’écris confusément”⁵ (Viau, *Œuvres*: 105, vv. 117-119). No obstante, más adelante veremos en qué medida el poeta hace uso del verso para expresar una sensibilidad subversiva propia de su época y de su entorno.

De Viau nació en 1590, en Clairac (suroeste de Francia). De familia protestante, el poeta tuvo su primer contacto con las controversias teológicas en la academia de Saumur, de prestigio internacional. En 1611 viajó a París y trabajó para una compañía de actores escribiendo tragedias (no se conserva ninguna). Trabajar para ellos supuso un alejamiento de la “bonne société, des gens réputés honorables, pour vivre en aventurier”⁶ (Adam, 2008: 20). Sabemos que en algún momento se traslada a Holanda —Antoine Adam lo sitúa en la Universidad de Leiden. De esa estancia, lo que resulta significativo es que Adam lo asocia a Guez de Balzac, Tristan L’Hermite y Saint-Amant, también poetas del siglo XVII. Gracias a la mediación del primero, Théophile comienza sus relaciones con la aristocracia francesa al entrar al servicio del conde de Candale, a quien escribe un poema en esos primeros años de su producción lírica. Citaré unas líneas de esa pieza dedicada a su protector:

La trempe que tu pris en arrivant au monde
Était du feu, de l’air, de la terre et de l’onde:
Immortels éléments dont les corps si divers
Étrangement mêlés font un seul univers,
Et durent, enchaînés par les liens des âmes,
Selon que le destin a mesuré nos trames.⁷

(Viau, *Œuvres*: 111, vv. 5-10,
las cursivas son nuestras.)

³ “reivindicación libertaria del cuerpo, de las costumbres, de la crítica al poder político, de todas las prácticas sociales y culturales”.

⁴ “Théophile es un artesano del verso del montón; la factura métrica no le interesa mucho, no sabe o no quiere saber lo que es ‘ciselar’ un verso”.

⁵ “Mi alma que imagina no tiene la paciencia / de pulir los versos y disponer la ciencia: / La regla me disgusta, escribo de manera confusa”.

⁶ “alta sociedad, de la gente que tenía fama de honorable, para vivir como aventurero”.

⁷ “El temple que aceptaste al llegar al mundo / Era de fuego, de aire, de tierra y de agua: / Inmortales elementos cuyos cuerpos tan diversos / Sorprendentemente mezclados forman un único universo, / Y encadenados por los vínculos de las almas, perduran, / De acuerdo a nuestras tramas que ha ponderado el destino”.

Según Adam, Théophile de Viau utiliza ideas del naturalismo italiano [*naturalisme italien*], con Vanini como el representante que lo acerca a esa manera de percibir la naturaleza. Para Adam, en este poema puede leerse a un hombre que no se erige como amo de la naturaleza sino que se encuentra en su interior: “[conception] qui expliquait l’homme à l’intérieur et non au-dessus du système de la nature”⁸ (2008: 136). La materia es un reservorio [*réservoir*] de todas las formas que los elementos (fuego, aire, tierra, agua), mediante sus asociaciones, podrán brindar a nuestro único universo [*seul univers*]. En esta pequeña muestra podemos intuir lo escandaloso de los versos pues la concepción materialista de los cuatro elementos era muy osada, ya que dejaba de lado al alma y al santo espíritu del Dios cristiano.

Ahora utilizaremos una idea esbozada por Hélène Merlin en un texto sobre el libertinaje y el ateísmo en la Europa de los siglos XVI y XVII. La idea la leemos así:

Merlin montre cependant fort bien, à propos des accusations de “libertinage” à l’encontre de Théophile, de Guez de Balzac et du Corneille du Cid que “c’est d’abord l’usage, libre, des mots, l’investissement sur les mots, qui est perçu comme libertin” et comment cet usage libéré des mots se fait au profit de l’affirmation du particulier souverain, du moi, d’un moi “absolu”, au sens de son entière déliaison, ontologique et éthique, d’avec le corps politique⁹ (Cavaillé, 2007: párr. 123).

De estas palabras podemos colegir claramente un uso particular del discurso en Théophile de Viau que produce tensión en sus lectores. Hay que entender que, en este caso, los lectores son importantes porque algunos de los más poderosos lo sometieron a juicio acusándolo de escribir poesía licenciosa: “incriminé en tant qu’auteur présumé de quelques poésies licencieuses”¹⁰ (Saba, 1999: 144).

Lo que quiero resaltar del pensamiento de Merlin es lo que llama “implicación en las palabras” [*investissement sur les mots*], pues la utilización del verbo “invertir” con la preposición “sur” remite al trabajo que el poeta realiza y expresa mediante la selección de sus palabras, a lo que él pone de sí en las palabras —de acuerdo con ello, podríamos entender también la “afirmación [...] de un yo ‘absoluto’” del que escribe Merlin. En un primer acercamiento quizás es únicamente el trabajo intelectual, pero no podemos dejar de hacer eco de la acusación, pues la licencia, en tanto “desorden de las costumbres”,¹¹ hace referencia también a lo corporal, a lo que descompone el cuerpo (incluido el cuerpo social), de manera que su obra descompone el mundo en dos

⁸ “[concepción] que mostraba al hombre al interior y no por encima del sistema de la naturaleza”.

⁹ “Acerca de las acusaciones de ‘libertinaje’ contra Théophile, Guez de Balzac y Corneille du Cid, Merlin muestra no obstante que ‘lo que se percibe de entrada como libertino es el uso, libre, de las palabras, la propia implicación en las palabras’ y cómo ese uso emancipado de las palabras se hace en beneficio de la afirmación del particular soberano, del yo, de un yo ‘absoluto’, en el sentido de su completa separación, ontológica y ética, del cuerpo político”.

¹⁰ “incriminado como presunto autor de algunos poemas licenciosos”.

¹¹ Véase “licence de mœurs”. CNRTL.

órdenes, el de las palabras y el del cuerpo. Veamos entonces que, a la par de la acusación por escribir poesía licenciosa, de Viau pudo haber sido sometido a juicio por “licencia poética”, por su “libertad exagerada con las palabras”.¹² Esa licencia poética será articulada al absolutismo político y, de manera curiosa, al apuntalamiento del Yo que se opone a la unidad entre Estado cristiano y sus devotos:

La pratique libertine des mots, qui trouve son expression dans le purisme et promeut le moi absolu, dégagé des passions politiques, contre lequel réagissent les dévots nostalgiques d’une éloquence des choses et d’une unité organique des citoyens et de l’État chrétien, est de ce point de vue foncièrement en phase avec l’absolutisme politique: en effet, “la solution absolutiste vise à dépassionner la sphère politique en l’articulant à une logique de l’intérêt, renvoyant l’usage des passions à la liberté étroitement circonscrite des particuliers; en ce sens, l’absolutisme favorise le ‘libertinage’”¹³ (párr. 123).

Que el absolutismo favorezca el libertinaje y refuerce la construcción del Yo me parece una idea interesante que, no obstante, habría que cernir, pues el absolutismo ayudó, de manera indirecta y entre otras cosas, a actualizar la tradición contestataria que había nacido hacia tiempo en el seno de la institución religiosa. El mismo Jean-Pierre Cavaillé hace mención de los “libertinos espirituales” —posiblemente autodenominados—, cuyos representantes fueron los franciscanos espirituales y los hermanos del libre-espíritu del siglo XVI, quienes a su vez dejaron huella entre los protestantes radicales del siglo posterior.¹⁴ Hay una Historia que consigna el desarrollo del surgimiento del agnosticismo y ateísmo europeos, la cual influyó en las formas de pensar la relación con Dios y con sus representantes políticos terrenales, es decir, con la monarquía o los absolutismos. Sin embargo, a esa Historia podríamos preguntarle cómo hacer operante la crítica a todo régimen absolutista en medio de un aparato de censura tan poderoso.

Según Gianni Paganini, la respuesta al sistema inquisitorial que se vivía entre los pensadores libertinos dio lugar, por un lado, a la autocensura y, por el otro, a la “simulación” (en Cavaillé, párr. 39). Y esta simulación llevó al despliegue de diversos recursos retóricos para dar a leer entre líneas las ideas escandalosas por las que estos escritores eran juzgados: la ironía, la “*oratio obscura* consistant en l’interruption bruta-

¹² Véase “licence poétique”. CNRTL.

¹³ “Desde ese punto de vista, la práctica libertina de las palabras, que encuentra su expresión en el purismo y promueve el yo absoluto, liberado de las pasiones políticas, contra el que reaccionan los devotos nostálgicos de una elocuencia de las cosas y de una unidad orgánica entre los ciudadanos y el Estado cristiano, en el fondo se encuentra en sintonía con el absolutismo político: en efecto, ‘la solución absolutista apunta a desapasionar la esfera política articulándola a una lógica del interés que remite el uso de las pasiones a la libertad estrechamente circunscrita de los particulares; en ese sentido, el absolutismo favorece el *libertinage*’”.

¹⁴ Por supuesto que la crítica a la religión maduró en varios dominios como el de los *artiens* de la Universidad de París ya en el siglo XIII, o en el de la filosofía.

le du discours”¹⁵ la “*calliditas* structurant le discours en deux niveaux (l’écorce et le bois dur)”¹⁶ o aun:

“[U]ne méthode de convocation des références sans commentaire sur le contenu”: “on peut ainsi se donner l’apparence de condamner les thèses en faisant parler les références. Méthode qui joue sur la complicité du lecteur. Dispositif d’un double discours, l’un qui s’inscrit dans l’ordre de l’énonciation et est imputable à un auteur (qui ne dira que ce qu’il faut dire), l’autre qui s’efface derrière la citation”¹⁷ (en Cavallé, párr. 48).

A propósito de estos últimos recursos que sirven para disimular las propias ideas bajo las palabras de otro, uno de los que de Viau utiliza es la publicación de la traducción de un texto de Platón (*Fedón o Sobre el alma*). El texto de Théophile, que en realidad era un conjunto de paráfrasis para introducir sus ideas (Adam, 2008: 178), se intituló *Traicté de l’immortalité de l’âme* y ponía sobre la mesa la discusión acerca de la metempsicosis. Idea que unida a la concepción de los cuatro elementos, expuesta brevemente en los versos del poema dedicado al conde de Candale —el primer protector aristocrático de Théophile de Viau—, era controvertida pues podía prestarse a hacer creer que la transmigración podía darse en un cuerpo animal o mineral, idea que se oponía, de alguna manera, a la doctrina cristiana donde lo humano, no las cosas, está hecho a imagen de lo divino. Evidentemente, cuando de Viau fue sometido a juicio, en 1623, uno de los elementos tomados en cuenta fue la publicación de ese Tratado (178).

De lo anterior retengamos, por el momento, que las estrategias de (di)simulación necesitan también una lectura avezada que desencadene el sentido, un lector o escucha que pueda comprender la referencia velada o incluso el giro lingüístico. Asimismo no hay que olvidar el riesgo en que toda institución de censura puede caer —y en el que probablemente incurrió en el caso de Théophile de Viau—: una lectura desconfiada, excesiva, casi paranoica.

Hemos visto entonces que el trabajo del poeta abreva de una tradición que expone y critica los excesos religiosos así como la unidad entre Estado y religión; que también pone en circulación estrategias para disfrazar sus ideas polémicas, estrategias que, por otro lado, modelaron su estilo poético. Y algo que resulta muy interesante es que su escritura se allega también del desarrollo de la ciencia y del lugar que el hombre de su siglo da a la Naturaleza. Guido Saba afirma que “la Nature remplace chez lui [de Viau] ce Dieu indifférent”¹⁸ (1999: 218), lo que no es poco si vemos que ambos, la Naturaleza y Dios, durante varios siglos, han estado presentes en

¹⁵ “la *oratio obscura* que consiste en la interrupción brutal del discurso”.

¹⁶ “la *calliditas* que estructura el discurso en dos niveles (la corteza y la madera brava)”.

¹⁷ “[U]n método para citar las referencias sin comentarios sobre el contenido”: “de esta manera, se puede dar la apariencia de condenar las tesis al darle voz a las referencias. Método que necesita la complicidad del lector. Dispositivo de doble discurso, uno que se inscribe en el orden de la enunciaci3n y es imputable a un autor (que no dirá sino lo que hay que decir), el otro que desaparece detrás de la cita”.

¹⁸ “la Naturaleza reemplaza en él a ese Dios indiferente”.

dialécticas que definen, que dan contorno a lo humano. No es casualidad tampoco que Antoine Adam afirme que la poesía para Théophile sea “[r]éaliser pleinement sa propre originalité, sa Nature”¹⁹ (en Reiss: párr. 2). En “Élégie à une dame”, por ejemplo, de Viau da muestra de una expresión poética compleja:

Je veux écrire des vers qui ne soient pas contraints,
 Promener mon esprit par de petits desseins,
 Chercher des lieux secrets où rien ne me déplaie,
 Employer tout une heure à me mirer dans l’eau,
 Ouïr comme en songeant la course d’un ruisseau,
 Écrire dans les bois, m’interrompre, me taire.²⁰

(*Œuvres*: 106, vv. 139-144.)

En estas líneas hay una idea de futuro determinado por el modal “querer”: “je veux écrire”. Sin embargo, más allá de lo contingente, el poema de Théophile de Viau, al mismo tiempo que enuncia, está abriendo un espacio a lo que él entiende como Naturaleza; es el bosque lo que ya percibimos en la lectura: “[je veux] écrire dans les bois”; y, a la sordina, el arroyo que ha estado ahí como entre sueños: “Ouïr comme en songeant la course d’un ruisseau”. Entre lo que el poema propone de sí y lo que propone del mundo —que el curso del arroyo tiene una voz, que *en* el bosque se escribe— está nuestra lectura que parece reunificarlo en un tiempo. En *La palabra muda*, Rancière elucida el camino de la poesía que pasa por la dinámica anquilosada de las representaciones (hacer una pintura de las cosas con palabras, por ejemplo) y se detiene incluso en la relación establecida entre un lenguaje y las formas sensibles que se verificaría en la música. Para Rancière la reflexión sobre la poesía debe considerar el espacio de la poesía, así como la búsqueda o la recuperación de una potencia intelectual. Más adelante afirma: “El verdadero lugar en el que el poema encuentra su lugar, la verdadera totalidad en la que se inscribe, es la escena de su performatividad compartida” (2009: 179). Tengamos presente que, para Rancière, la performatividad es doble: escritura e interpretación de esa escritura. Y esto es lo que observamos en el fragmento del poema de Théophile de Viau: un movimiento no representativo (no se refiere, por ejemplo, a la pintura del arroyo que corre), sino uno que atraviesa el gesto poético para convertirse en reflexión, en propuesta. Hay poema, explica Rancière, donde existe una correspondencia, no representación de las formas. Y añade: “El poema es ‘videncia’ o ‘punto de vista’. Es el punto de vista de la analogía” (181). Me parece que la escena propuesta por nuestro poeta sugiere una reflexión y una belleza poética no evidente

¹⁹ “[r]ealizar plenamente su propia originalidad, su Naturaleza”.

²⁰ “Quiero escribir versos que no me sean impuestos, / Divagar en pequeños proyectos, / Buscar lugares secretos donde nada me disguste, / Emplear mi tiempo en contemplarme en el agua, / Oír como entre sueños el curso de un arroyo, / Escribir en los bosques, interrumpirme, callarme”.

que invita a ser formulada. Théophile de Viau escribe —en— la Naturaleza (“Écrire dans les bois”) al querer escribir poesía.

Más adelante, de Viau aventura una idea significativa en el mismo poema. Ante el retrato que haría de la mujer: “De quelque beau poème où vous serez dépeinte”²¹ (*Œuvres*: 106, v. 150) —nótese el recurso a un tiempo verbal futuro—, el poeta declama: “Il faudrait inventer quelque nouveau langage, / Prendre un esprit nouveau, penser et dire mieux / Que n’ont jamais pensé les hommes et les dieux”²² (vv. 154-156). El proyecto de Théophile de Viau contempla una reformulación de la tarea representativa del lenguaje poético, quizás no de manera formal como lo harán poetas en siglos posteriores (Mallarmé, por citar un ejemplo extremo) pero sí de manera clara. Y promulgar esta necesidad —un “nouveau langage”, un “esprit nouveau”— puede leerse también en el rechazo a la imitación de los clásicos, como veremos en el apartado siguiente.

II

Permítaseme una digresión. Roberto Calasso, en su ensayo “La locura que viene de las ninfas”, presenta la siguiente escena:

En un día de verano ensordecedor de cigarras, bajo un alto plátano junto al Iliso, al lado de un pequeño santuario de las Ninfas con estatuillas votivas [...] Sócrates expuso a su amigo Fedro la doctrina más peligrosa [...]. Pero el lugar donde ahora Sócrates hablaba se encontraba precisamente fuera de la ciudad, ya pertenecía al *āranayaka*, al lugar salvaje [...] Por eso, al final del *Fedro*, Sócrates no olvida dirigir una plegaria a las Ninfas (2004: 37-39, subrayado en el original).

Según Calasso, Sócrates hace esta deferencia porque pudo incurrir en el “pecado” del “desconocimiento de la lengua de los simulacros” (38) que los mitos entrañan, una lengua que habla con gestos y con imágenes, más que con palabras. Y esa palinodia debió hacerse ante las Ninfas, que son las “figuras míticas más afines a los simulacros” (38). Todo esto, no obstante, se vio ensombrecido cuando Apolo fue a buscar un lugar para su culto y devastó los dominios de la Ninfa Telfusia y mató a la dragona-serpiente que originalmente era la guardiana de Delfos. Ambos lugares con sendas fuentes de “hermosas aguas” (12). De manera que Apolo, mediante la destrucción, se allega de un conocimiento milenario. Pero en la lucha, Apolo debió integrar tanto a la Ninfa como a la dragona y, por extensión, a la fuente, pues Norman Douglas afirma que “*drákōn* deriva de *dérkomai*, que significa ‘tener vista muy aguda’” (18), un ojo guardián que observa atentamente. Y, a esta cadena, Fontenrose añade la palabra “hebrea *ayin*, que significa ‘ojo’ y ‘fuente’” (18). En el arte apolíneo se reuniría entonces el cuerpo

²¹ “algún bello poema donde usted sea plasmada”.

²² “Habría que inventar algún nuevo lenguaje, / Poseer un nuevo ingenio, pensar y decir mejor / De lo que nunca han pensado los hombres y los dioses”.

de agua que etimológicamente es el ojo vigilante de la dragona, hermana a su vez a la Ninfa por la destrucción de sus santuarios originarios. Calasso subraya también que “para los griegos la posesión fue ante todo una forma primaria del conocimiento” (29). Y justamente las luchas entre Apolo y Telfusia y Apolo y la dragona por la obtención del lugar de culto son consideradas posesiones:

La mente [en esas posesiones] era un lugar abierto, sujeto a invasiones, incursiones, súbitas o provocadas. *Incursio*, recordemos, es término técnico de la posesión. Cada una de las invasiones era la señal de una metamorfosis. Y cada metamorfosis era una adquisición de conocimiento [...]. Esta metamorfosis [habla de las luchas entre Apolo, la Ninfa y la dragona] que se realiza luchando con figuras que habitan al mismo tiempo la mente y el mundo, o abandonándose a ellas, es el fundamento del conocimiento metamórfico que reconocemos en la posesión (30-31).

De este pasaje y la historia de la fundación del culto a Apolo, nos interesa la cadena que se funda entre Apolo, la Ninfa y la dragona, así como el desdoblamiento etimológico que hermanaría al ojo vigilante del animal con el fluir de la fuente, símbolo a su vez del pensamiento. Aunque habrá que considerar lo apolíneo que, a la vez que “escande y separa” (19), integra el conocimiento: “En la era de la plenitud de Zeus reinaba la metamorfosis como estatuto normal de la manifestación [...]. Ahora la metamorfosis migraría a lo invisible, al reino sellado de la mente. Se convertiría en conocimiento. Y ese conocimiento metamórfico se condensaría en un lugar que era a la vez una fuente, una serpiente y una Ninfa” (17).

Varios siglos después, Théophile de Viau, en un texto en prosa intitulado *Première journée*, presenta un relato variopinto sobre un viaje que el narrador realiza con dos compañeros, Sydias y Clitiphon, pero que sirve de pretexto para reflexionar acerca del oficio poético, así como del efecto que produce el amor, la ignorancia y la camaradería.

La parte del texto que nos interesa comienza con una crítica a las obras que hacen los escritores de su tiempo. En este ejemplo que nos da el poeta francés sobre la manera en que sus contemporáneos trabajan ciertos pasajes descriptivos, nos ha llamado la atención el movimiento: “L’aurore [...] paraissait aux portes de l’Orient; les étoiles [...] devenaient peu à peu de la couleur du ciel; les bêtes [...] revenaient aux bois [...]; le silence faisait place au bruit, et les ténèbres à la lumière”²³ (Viau, *Première*, 1998: 7). El movimiento es el propio de la noche al día, y en esta descripción está contenida la idea de la transformación, la más evidente: las tinieblas que dan lugar a la luz. Antes de abundar sobre este “movimiento”, hay que subrayar que, según de Viau, este estilo descriptivo está sostenido por la vanidad de los escritores y acicateado por la ignorancia pública, que no puede distinguir una figura de otra o un estilo desvencijado de otro más propositivo.

²³ “La aurora [...] aparecía a las puertas del Oriente; las estrellas [...] tomaban poco a poco el color del cielo; los animales [...] regresaban a los bosques [...]; el silencio daba paso al ruido, y las tinieblas a la luz”.

Por tanto, a este primer extracto, ejemplo de un estilo caduco, Théophile de Viau opone un estilo firme, un sentido natural y fluido: “Il faut que le discours soit ferme, que le sens y soit naturel et facile”²⁴ (7). A partir de esta prescripción vemos que los términos “ferme”, “naturel” y “facile” pueden ser problemáticos o, por lo menos, opacos. Sin embargo, este desarrollo inicial sirve, además, para que el poeta exprese su desacuerdo con el hurto [*larcin*] a los clásicos latinos y griegos. Desde este punto de vista, podríamos cernir la pertinencia del adjetivo “naturel”: el poeta entiende la importancia de un estilo que sea propio, por ello sugiere que sea natural, pues para él los hurtos o usurpaciones de los que se queja son “barbarie et rudesse d’esprit”²⁵ o “pédanterie et suffisance”²⁶ (8). No es gratuito entonces que proponga una frase curiosa: “Il faut écrire à la moderne”²⁷ (7), en la que “moderne” habremos de entenderla desde su raíz adverbial, asociada al modo, “mode”,²⁸ en cuyo núcleo está sugerido lo presente, lo contemporáneo. La frase es curiosa porque recuerda el poema “Adieu” de Rimbaud y su célebre: “Il faut être absolument moderne” (2004: 157).²⁹ Escribir *à la moderne* entonces tiene que ver con una manera de entender el quehacer literario de su tiempo. Por eso, aunque encuentra “louable et digne d’une belle âme, que d’invoquer au commencement d’une œuvre des puissances souveraines”³⁰ (Viau, *Première*: 8), rechaza que todavía se encomie a Apolo o a las Musas en un entorno no propicio, en un entorno cristiano. Más adelante señala: “et nos vers d’aujourd’hui, qui ne se chantent point sur la lyre, ne se doivent point nommer lyriques, non plus que les autres héroïques, puisque nous ne sommes plus au temps des héros”³¹ (8, las cursivas son nuestras). Hay un tono irónico en estas líneas, pero a nuestro parecer el poeta quiere que veamos un uso limitado del campo léxico o el abuso de la literalidad. Sugerir que los poetas de su tiempo sólo pueden ir de lo lírico a la lira o de lo heroico a los héroes, puede leerse como “falta de oficio” o “poca imaginación”. Lo que nosotros vemos en esta carencia es un movimiento semántico limitado, como si no quisiera explotarse el vasto potencial que el mundo (la Naturaleza o el simulacro de la Naturaleza, por ejemplo) brinda a los poetas. Ya al principio de este apartado expusimos un extracto del texto de Théophile de Viau del que nos había llamado la atención el movimiento. En él veíamos cómo la aurora aparecía a las puertas del Oriente, las estrellas blancas tomaban el color del

²⁴ “Es necesario que el estilo sea firme, que el sentido sea natural y fluido”.

²⁵ “barbarie y signo de una mente rústica”.

²⁶ “pedantería y engreimiento”.

²⁷ “Hay que escribir a la moderna”.

²⁸ Véase “mode”. CNRTL.

²⁹ “Hay que ser totalmente moderno”. Ahora bien, para Margaret Davies “cela ‘ne signifie pas seulement faire le geste d’embrasser le présent, mais celui qui ce faisant, choisit précisément ce qui va porter fruit dans un lendemain qui sera meilleur” [“eso ‘no significa solamente hacer el gesto de abrazar el presente, sino aquel que al hacerlo escoge precisamente lo que va a fructificar en un futuro que será mejor”] (en Rimbaud: 495).

³⁰ “loable y digno de un alma bella, invocar a las potencias soberanas al comienzo de una obra”.

³¹ “y nuestros versos de ahora, que no se cantan con la lira, no deben llamarse líricos, así como tampoco aquellos deben llamarse heroicos, pues ya no estamos en la época de los héroes”.

cielo, las bestias regresaban al bosque, y cómo el silencio daba lugar al ruido, entre otras imágenes. De manera astuta, estas líneas tienen doble utilización, pues por un lado son la descripción del alba que enmarcaría la primera escena donde el narrador y sus amigos despiertan después de una noche accidentada; por otro lado, como ya habíamos indicado, sirven para ejemplificar el estilo criticable de los escritores del tiempo de Théophile de Viau. Sin embargo, nos parece que, más que el estilo, lo que es criticable en una frase que, por ejemplo, presenta las puertas del Oriente como metáfora del amanecer, es un movimiento metafórico que no ha enraizado en el discursar de los escritores. ¿Qué dice de Viau sobre los poetas de su tiempo? Veamos:

[L]es esprits faibles que l’amorce du pillage avait jetés dans le métier des poètes [...] se sont trouvés dans une grande stérilité, et n’étant pas d’eux mêmes assez vigoureux, ou assez adroits pour se servir des objets qui se présentent à l’imagination, ont cru qu’il n’y avait plus rien dans la poésie que matière de prose, et se sont persuadés que les figures n’en étaient point, et qu’une *métaphore était une extravagance*³² (8, las cursivas son nuestras).

Para los poetas, cuyo trabajo es criticable, una metáfora es “extravagante”; esta idea resulta interesante pues ya desde el siglo XVI se consigna la utilización del adjetivo “extravagant” como algo “poco razonable” [*déraisonnable*], “raro” [*bizarre*], “ajeno al sentido común” [*hors du sens commun*]. No olvidemos empero que la etimología nos muestra un acomodamiento entre el prefijo latino “*extra*” (afuera) y el participio presente del verbo: “*vagans*” de “*vagari*”, es decir, “errar”.³³ Para los poetas que Théophile de Viau pone en evidencia, la metáfora es una extravagancia, no así para él. La metáfora no es del dominio de la sinrazón, no es algo *fuera* de lo común y, efectivamente, no es un movimiento que deba darse *afuera* sino adentro. Si las sustituciones, las utilidades metafóricas que Théophile de Viau critica son copias obtusas del orden de un mundo clásico ya rebasado, un mundo donde las relaciones entre los hombres y las potencias divinas tenían lugar en un *afuera*, parece que de Viau propone una metáfora interna, enraizada, el sello de la integración de la lengua del simulacro mitológico y de la tradición, un movimiento que florezca desde adentro, que sería lo propio de su siglo, lo moderno.

Para resumir, en ambos pasajes, el de Calasso y el lugar de culto a Apolo, así como el arraigamiento de la metáfora en Théophile de Viau, hay un cambio de paradigma que va de lo exterior a lo interior. Para el primero, de la metamorfosis como “estatuto normal de la manifestación” hacia el “reino sellado de la mente” (Calasso: 17). Para nuestro poeta, del hurto que de la tradición hacen sus contemporáneos, a la precon-

³² “[L]as mentes débiles a quienes el cebo del pillaje había empujado al oficio de los poetas [...] se enfrentaron a una gran esterilidad, y como no eran muy resueltas, o suficientemente hábiles como para servir de los objetos que se presentan a la imaginación, creyeron que ya no había nada en la poesía sino materia de prosa, y se persuadieron de que las figuras no lo eran, y que una metáfora era una extravagancia”.

³³ Véase “extravagant”. CNRTL.

zación de una metáfora que da nuevos frutos. Tales transformaciones ya no deben ser extravagantes ni deben realizarse en el afuera; son, ante todo, un conocimiento donde está integrada la lengua de un simulacro milenario, inasible.

La fuente apolínea desde donde observa el ojo de la dragona es un arroyo que corre como en un sueño dentro de la poesía de Théophile de Viau: “Ouir comme en songeant la course d’un ruisseau” (Viau, *Œuvres*: 106, v. 143).

III

La oda “Contre l’hiver” (Contra el invierno) es una composición de dieciocho estrofas de ocho versos cada una. Algunos versos cuentan con ocho sílabas, otros son heptasílabos, con rimas consonantes que utilizan el mismo patrón a lo largo de toda la oda, es decir, rima pareada y rima cruzada.

Según el desarrollo temático que presenta, el poema parece estar dividido en dos partes: la primera abarcaría las diez primeras estrofas, después hay una estrofa de transición y finalmente siete estrofas para la segunda parte.

Desde cierto punto de vista podemos considerar que esta oda se inscribe en la temática sobre la Naturaleza, pues ya desde el título se anuncia el destinatario de la obra: el invierno. Sin embargo, más que cantar la alabanza de la estación climática, parece que el poeta se queja y se pronuncia contra ella: “Je prépare une rude guerre”³⁴ (*Œuvres*: 45, v. 3). La guerra anunciada se dará en el terreno propicio al poeta, el espacio poético: “Aujourd’hui l’ire de mes vers / des foudres contre toi desserre”³⁵ (vv. 7-8). También se hace explícito el apoyo de los dioses:

Les dieux qui savent mon malheur,
 Connaissent qu’il va du leur,
 Et d’une passion humaine,
 Participant à ma douleur,
 Promettent d’alléger ma peine.³⁶
 (Vv. 12-16.)

Las estrofas siguientes muestran imágenes de la transformación propia de esta estación fría: “Les champs ne sont que des marêts”³⁷ (v. 29); “Tous nos arbres sont dépouillés”³⁸ (v. 33); “La gelée a tué les fleurs”³⁹ (v. 37). Quizás podríamos decir que

³⁴ “Preparo una ruda guerra”.

³⁵ “Hoy la ira de mis versos / rayos contra ti desata”.

³⁶ “Los dioses que conocen mi desgracia, / Saben que lo que está en juego es la suya, / Y una pasión humana, / Al compartir mi dolor, / Prometen aliviar mi pena”.

³⁷ “Los campos no son sino pantanos”.

³⁸ “Todos nuestros árboles se han quedado sin hojas”.

³⁹ “La helada ha acabado con las flores”.

estas imágenes forman parte del pequeño catálogo naturalista de Théophile de Viau. Sin embargo, a la descripción el poeta debía añadir una astucia, otra posibilidad de mirar alrededor. En un artículo destinado a la relación que los hombres de la primera mitad del siglo XVII mantienen con la Naturaleza, Pierre Costabel sugiere que “devant les insuffisances de l’humanisme”⁴⁰ (2015: párr. 5), el desafío entrañaba ver más allá de las apariencias y desgarrar el velo que el hombre había impuesto a la Naturaleza como decorado de sus vivencias. Costabel continúa: “Un livre n’existe que parce qu’il y a un lecteur. L’homme est ce lecteur. Il est devant le monde: quelque chose lui est donné, que sa science va essayer de comprendre. Il [Galileo] part avec la conviction que *le lecteur transforme*, par une traduction immédiate. Dans le monde qu’il contemple et qu’il essaie de comprendre, il y a une opération de transformation”⁴¹ (párr. 9, las cursivas son nuestras). En las líneas siguientes veremos de qué manera de Viau puede hacer explícitas las tensiones de su lectura sobre la Naturaleza.

En “Contre l’hiver”, el tiempo, elemento capital, pues el invierno se debe a la sucesión temporal, está subrayado en la inmovilidad aparente: “Des ondes qui ne courent plus”⁴² (v. 42); también mediante el verbo esperar: “La nacelle, attendant le flux [...] / Oisive au port est retenue”⁴³ (vv. 41-43); “L’oiseau sur une branche nue / Attend pour dire ses chansons / que la feuille soit revenue”⁴⁴ (vv. 46-48). Esta última imagen podría ligarse fácilmente a la tarea poética del canto, como si ambos, pájaro y poeta, esperaran a la primavera para reiniciar su tarea. Queremos subrayar, sin embargo, que la inmovilidad no es tal, pues hay tanto una memoria de las cosas —el agua corría, ya no—, como una inercia interna —la espera— que impide la estatización de los seres y las cosas.

De la misma forma, nos damos cuenta casi imperceptiblemente del avance de la inclemencia. Tal vez ello sea más claro con la figura de la garza [*héron*] de la que escribe en versos posteriores: “[Le héron] se cache dans les roseaux / Et contemple, au bord des ruisseaux, / La bise contre sa coutume / Souffler la neige sur les eaux / Où bouillait autrefois l’écume”⁴⁵ (vv. 52-56). Tengamos presente que la garza era considerada un heraldo de la sagacidad y del artificio en la cultura griega.⁴⁶ Por lo demás, Jean Chevalier, en el *Diccionario de símbolos*, subraya que era “símbolo de la ciencia divina” (1982: 501). En este caso, parece que la garza propuesta por de Viau está re-

⁴⁰ “ante las carencias del humanismo”.

⁴¹ “Un libro solo existe porque hay un lector. El hombre es ese lector. Se encuentra ante el mundo y le otorgan algo que su ciencia va a tratar de comprender. [Galileo] se va con la convicción de que el lector transforma, mediante una traducción inmediata. En el mundo que contempla y que trata de comprender, hay una operación de transformación”.

⁴² “El agua que ya no corre”.

⁴³ “A la barquilla, que espera la corriente [...] / En el puerto ociosa la retienen”.

⁴⁴ “El ave en una rama desnuda / Para decir sus canciones espera / que la hoja vuelva a nacer”.

⁴⁵ “[La garza] se esconde entre los juncos / Y en la orilla del arroyo contempla, / Contra su costumbre al cierzo / Soplar nieve sobre el agua / Donde en otro tiempo bullía la espuma”.

⁴⁶ Véase “héron”. CNRTL.

vestida, sobre todo, de paciencia y, tal vez, de un dejo de sagacidad. Es un ave que se distingue del otro pájaro —el que espera a la primavera— por la acción: aquél canta, ésta pesca. Ahora bien, conservemos dos imágenes hermanadas por la espera: la del pájaro en la rama y la de la garza que contempla el espectáculo del viento que sopla nieve sobre el agua. Imaginemos que, por extensión, ambos ejemplares son una trasposición del poeta —el poeta es un ser que contempla y canta— y que, en este último ejemplo, el mismo poeta queda preso, “contra su costumbre”, ante el espectáculo del invierno, como si quedara atrapado en las trampas de algún cazador furtivo, el mismo invierno, que cubre de silencio sus estrategias. No es éste el tema de la oda (el cazador cazado) porque, dentro de las presas de esa Naturaleza inclemente, existe la espera vital producida por el hambre, un recurso propio que protege contra el invierno.

En esta escena de la garza contemplativa hay un orden trastocado, pues ella lo hace “contra su costumbre”; así como los peces, una estrofa más adelante, pueden sobrevivir gracias a un muro de hielo: “D’un mur de glace réparés”⁴⁷ (v. 58), pues están protegidos de “tous les dangers du monde”⁴⁸ (v. 59). Esta figura (los peces preservados en un muro de hielo) revela una abstracción paradójica. Más que sacar al pez del agua, por ejemplo, el animal está atrapado en su elemento y, aun, se nos sugiere que está vivo: “les poissons dorment assurés”⁴⁹ (v. 57). Ciertamente, esta imagen puede responder al campo semántico de la espera (los peces esperan a que el lago se descongele para seguir viviendo), no obstante, podemos ver que se traspasó la barrera que oponía la fuerza inclemente del frío a la vida (“la gelée a tué les fleurs”). Los peces ahora parecen ser parte de esa fuerza, están en el hielo, son como un *núcleo de vida*:

Les poissons dorment assurés
 D’un mur de glace réparés,
 Francs de tous les dangers du monde
 Fors que de toi tant seulement,
 Qui restreins leur moite élément
 Jusqu’à la goutte plus profonde,
 Et les laisses sans mouvement,
 Enchassés en l’argent de l’onde.⁵⁰
 (Vv. 57-64.)

Hasta esta parte parece que se puede decir que Théophile de Viau percibe, ve, obtiene algo del invierno que no esperaría a la primavera para eclosionar. De la primera parte de la oda, esta estrofa se opone a las otras en la curiosa operación que tiene lugar en el agua congelada; la vida subrayada por la paradoja: “et les laisses [a los peces]

⁴⁷ “protegidos por un muro de hielo”.

⁴⁸ “todos los peligros del mundo”.

⁴⁹ “los peces duermen seguros”.

⁵⁰ “Los peces duermen seguros / Protegidos por un muro de hielo, / Resguardados de todos los peligros del mundo / Salvo de ti solamente, / Que restringes su húmedo elemento / Hasta la gota más profunda, / Y los dejas sin movimiento, / Engarzados en la plata del agua”.

sans mouvement, / Enchassés en l'argent de l'onde" (vv. 63-64), pues todo cuerpo que vive en el agua produce sinuosidad gracias a un movimiento. Lo interesante es que, en estos versos, de Viau nos invita a mirar el hielo que contiene en su centro, engarzado, el alimento precioso. No olvidemos que contemplamos a través de la garza. Y tal contemplación se opone a la destrucción que vimos en escenas anteriores, así como en las que siguen. En la estrofa 9, por ejemplo, vemos la acción del viento que desgarrar el árbol mitológico Philis. Y en la décima, la muerte de los marineros en el naufragio. El poeta nos hace mirar a los peces que no han muerto, duermen.

"Contre l'hiver" es una obra que, a pesar del título, no denuesta, pide dos cosas. En primer lugar, quizás de manera evidente, hace una petición que ya aparece en la segunda parte del poema: evitar el dolor a una mujer, Cloris; alejarla de la muerte, quizás: "Qu'elle ne touche de si près / L'ombre noir de tes cyprès"⁵¹ (vv. 105-106). Hay que tener presente que el ciprés, como Chevalier lo consigna en su obra, se asocia al inframundo y a los ritos funerarios desde las culturas antiguas (334-335). El poeta pide al invierno que no le haga daño: "Épargne, hiver, tant de beauté; / Remets sa voix en liberté; / Fais que cette douleur s'allège"⁵² (vv. 100-102); "Sois-lui plus doux que de coutume"⁵³ (115); "Dans ses membres si délicats / Ne ramène jamais le rhume"⁵⁴ (vv. 119-120). Parece que esta petición hace eco de la escena del pez en el muro de hielo. En ambas imágenes el *núcleo de vida*, como lo he definido, debe ser abstraído; aunque no está de más considerar el propio campo semántico que utiliza de Viau cuando escribe sobre el pez, es decir, ambos núcleos deberían ser engarzados [*enchassés*], como piedras preciosas, en el muro invernal.

Ahora, contrariamente a lo que el título sugiere, Théophile de Viau no se pronuncia contra los efectos devastadores del invierno; en la estrofa 11 (la estrofa que separa las dos partes de la oda), hace una precisión:

Mais tous ces maux que je décris
Ne me font point jeter de cris,
Car eusses-tu porté l'abîme
Jusques où nous levons les yeux,
Et d'un débord prodigieux
Trempe le ciel jusqu'à la cime,
Au lieu de t'être injurieux,
Hiver, je louerais ton crime.⁵⁵

(Vv. 81-88.)

⁵¹ "Que no se acerque tanto, / A la sombra negra de tus cipreses".

⁵² "Respeto, invierno, tanta belleza; / Pon su voz en libertad; / Haz que ese dolor se alivie".

⁵³ "Sé con ella más amable que de costumbre".

⁵⁴ "A sus miembros tan delicados / No allegues nunca el resfriado".

⁵⁵ "Pero todos esos males que describo / No me hacen lanzar gritos, / Pues así hubieras llevado el abismo / Hasta donde levantamos la mirada, / Y con un desbordamiento prodigioso / Embebido el cielo hasta la cima, / En lugar de injuriarte, / Invierno, alabaría tu crimen".

El poeta no se opone al carácter destructivo del invierno; le inquieta, sobre todo, un residuo precioso que sobreviviría en medio de su inclemencia.

En este punto se abre la segunda petición, menos clara: que se otorgue un voto de confianza al invierno, como si algo pudiera florecer incluso antes de la propia primavera. En el recorrido de esta petición hemos sido testigos de las descripciones naturalistas de los estragos invernales, de la curiosa imagen del pez en el hielo, del estado deplorable de Cloris: “Ce beau corps ne dispose plus / De ses sens dont il est perclus”⁵⁶ (vv. 97-98). Asimismo hemos leído las peticiones que el poeta hace al invierno para que proteja a su amada. El poema termina con la promesa de la gratitud y la lisonja eterna:

Je jure que le Ciel lira
 Ton nom qu'on n'ensevelira
 Qu'au tombeau de la destinée,
 Et par moi ta louange ira
 Plus loin que la dernière année.⁵⁷
 (Vv. 140-144.)

¿Habrá respetado el invierno la vida de Cloris? No lo sabemos. En términos prácticos, sólo tenemos esta oda. Aunque cabría preguntarse si el poema no es, de hecho, una lisonja al estilo de Théophile de Viau. Si fuera el caso, Théophile habría propuesto transformar la mirada mecánica que es dirigida al invierno al considerar que puede albergar un *núcleo de vida* en su seno devastador. Puede que la de Théophile sea una mirada revolucionaria que provea otras maneras de acercarse a la Naturaleza. O quizás sea parte del espíritu del siglo que ya vislumbra otros órdenes, nuevas leyes. Pierre Costabel propone: “L'influence de Descartes fait pressentir qu'il doit y avoir des lois, des relations. En ce qui concerne l'intervention du facteur temps, parmi les gens qui répandent la notion de nature, pour ainsi dire aucun n'est vraiment sensible à l'intégration de ce facteur. La nature pour eux n'évolue pas. C'est encore un donné”⁵⁸ (2015: párr. 17). Es probable que Théophile de Viau, como contemporáneo de Descartes, tuviera influencia de esa nueva percepción sobre la Naturaleza. En todo caso, parece que en el poeta sí hay un afán por que la naturaleza *florezca, dé frutos*, y para ello habrá de hacer uso de la paciencia de la contemplación.⁵⁹

⁵⁶ “Este bello cuerpo no dispone más / De sus sentidos ya baldados”.

⁵⁷ “Juro que el Cielo leerá / Tu nombre que no sepultarán / Sino en la tumba del hado, / Y por mí tu alabanza llegará / Más lejos que el año pasado”.

⁵⁸ “La influencia de Descartes hace pensar que debe haber leyes, vínculos. En cuanto a la intervención del factor tiempo, por decirlo de alguna manera, entre la gente que difunde la noción de naturaleza ninguno valora realmente la integración de dicho factor. La naturaleza para ellos no evoluciona. Todavía es algo dado”.

⁵⁹ Al respecto de la evolución del adjetivo “naturel” en el siglo XVII, el mismo Costabel consigna: “Cet adjectif va peu à peu changer, porter en lui-même la notion de génération, laquelle finalement, à la fin du siècle, va tout emporter, va dominer par rapport au mot nature” [“Este adjetivo va a cambiar poco a poco para contener en sí mismo la noción de generación; al final del siglo, esa noción va a imponerse a todo, va a predominar respecto a la palabra naturaleza”] (párr. 7).

“Contre l’hiver” propone ya desde su centro una potencia transformadora que brinda energía a la escritura. Es la metáfora enraizada que de Viau preconizaba en *Première journée*, la metáfora desencajada de la tradición griega y romana; metáfora trabajada, pulida, integrada a la plata del trabajo poético.

Obras citadas

- ADAM, Antoine. 2008. *Théophile de Viau et la libre pensée française en 1620*. Ginebra: Slatkine Reprints.
- CALASSO, Roberto. 2014. “La locura que viene de las ninfas”. *La locura que viene de las ninfas y otros ensayos*. Trad. Teresa RAMÍREZ VADILLO. México: Sexto Piso.
- CAVAILLÉ, Jean-Pierre. 2007. “Libertinage, irrégion, incroyance, athéisme dans l’Europe de la première modernité (XVI^e-XVII^e siècles). Une approche critique des tendances actuelles de la recherche (1998-2002)”. *Les Dossiers du Grihl*. Web: 21 de octubre de 2015. <<http://dossiersgrihl.revues.org/279>>.
- CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT. 1982. *Dictionnaire des symboles*. París: Robert Laffont / Éditions Jupiter. Impreso.
- CNRTL. 2 de noviembre de 2015. <<http://www.cnrtl.fr>>.
- COSTABEL, Pierre. 2013. “De la nature et du naturel dans la première moitié du dix-septième siècle”. *Baroque*, 12. Web: 2 de noviembre de 2015. <<http://baroque.revues.org/575>>.
- GIRAUD, Yves. 1991. “La facture du vers chez Théophile”. *Théophile de Viau. Actes du Colloque du CMR 17*. Ed. Roger DUCHÊNE. París / Seattle / Tubinga: Papers on French seventeenth Century Literature. Pp. 75-87.
- RANCIÈRE, Jacques. 2009. *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- REICHLER, Claude. 1987. *L’âge libertin*. París: Éditions de Minuit.
- REISS, Timothée J. 2013. “Poésie ‘libertine’ et pensée cartésienne: étude de l’*Élégie à une dame* de Théophile de Viau”. *Baroque*, 6. Web: 29 de agosto de 2015. <<http://baroque.revues.org/418>>.
- RIMBAUD, Arthur. 2004. “Une saison en enfer”. *Œuvres complètes. Correspondance*. París: Robert Laffont.
- SABA, Guido. 1999. *Théophile de Viau: un poète rebelle*. París: Presse Universitaire Française.
- VIAU, Théophile de. 1998. *Première journée. Libertins du XVII^e siècle*. Éd. Jacques PRÉVOT. París: Gallimard. Pp. 7-26.
- . 1990. *Œuvres poétiques*. París: Bordas.

Teresa de Manzanares de Alonso de Castillo Solórzano et *Margot la ravaudeuse* de Louis-Charles Fougeret de Monbrón

Claudia RUIZ GARCÍA
Universidad Nacional Autónoma de México

Este artículo compara dos obras: *Teresa de Manzanares* de Alonso de Castillo Solórzano y *Margot la ravaudeuse* de Louis-Charles Fougeret de Monbrón. A lo largo del texto se revisan las características propias de las tradiciones picarescas española y francesa de los siglos XVII y XVIII. Se analizan los rasgos comunes, pero también las particularidades de cada uno de estos textos. Se contrasta la postura anticlerical de Fougeret de Monbrón frente a la ausencia de crítica al respecto de Alonso de Castillo Solórzano. Interesa ver los rasgos de cada uno de estos textos que anuncian la secularización de esta tradición.

PALABRAS CLAVE: *Teresa de Manzanares*, Alonso de Castillo Solórzano, *Margot la remendona*, Louis-Charles Fougeret de Monbrón, tradición picaresca.

The article compares two works: *Teresa de Manzanares* by Alonso de Castillo Solórzano and *Margot la ravaudeuse* by Louis-Charles Fougeret de Monbrón. Its central aim is to review the main characteristics of Spanish and French picaresque tradition of the XVII and XVIII centuries present in both texts. Special attention is paid to both common as well as specific traits, particularly those that announce the secularization of this tradition. Fougeret de Monbrón's anticlerical posture is thus contrasted with the absence of critique in Alonso de Castillo Solórzano.

KEYWORDS: *Teresa de Manzanares*, Alonso de Castillo Solórzano, *Margot La ravaudeuse*, Louis-Charles Fougeret de Monbrón, picaresque tradition.

Le thème de la picaresque féminine a été l'objet de multiples approches. La liste des critiques littéraires qui ont abordé sous différents angles des textes comme *La pícara Justina*, *La hija de la Celestina*, *Teresa de Manzanares*, *La garduña de Sevilla* et autres, est considérable. Il suffit de mentionner les études emblématiques d'Antonio Rey Hazas, de María Soledad Arredondo, de Regula Rohland de Langbehn, de Luc Torres, de Fernando Rodríguez Mansilla, de Cabo Aseguinolaza,¹ entre autres, qui invitent le

¹ Il suffit de mentionner des œuvres fondamentales telles que: Antonio Rey Hazas, ed. *Picaresca Femenina*, Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo y Alonso de Castillo Solórzano, Madrid, Plaza & Janés, 1986; María Soledad Arredondo, "Pícaras. Mujeres de mal vivir en la narrativa del Siglo de Oro" *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* no. 11, Madrid, Edit. Complutense, 1993; Regula Rohland de Langbehn, *A todas luces. El feminismo de la picaresca femenina hasta Defoe*, Newark Delaware, Juan de la Cuesta, 2012;

lecteur à comprendre les particularités et les richesses de ces narrations ainsi que leurs transformations.

Il est intéressant de s'arrêter sur ce dernier aspect et de le développer en proposant une approche comparative et contrastive de *Teresa de Manzanares* d'Alonso de Castillo Solórzano² et *Margot la Ravaudeuse* de Louis-Charles Fougeret de Monbron.³ Plus d'un siècle sépare la parution de ces deux titres (1632-1748) qui se situent dans des contextes géographiques et historiques bien différents; d'un côté, l'Espagne de Philippe IV et de l'autre, la France illustrée.⁴ La nécessité de mettre en relief les traits communs, mais également les particularités de chacune de ces œuvres s'impose alors. La recherche du fil conducteur de ces deux œuvres nous permettra d'appréhender leur évolution.

Nous sommes confrontés à deux histoires dans lesquelles les protagonistes, conscients de leurs attributs physiques, utilisent leurs attraits pour se construire une vie meilleure et se libérer de leur condition de paria social. C'est le cas de *Teresa de Manzanares* lorsque, dès le chapitre II, la protagoniste évoque sa naissance et la disparition de ses parents: «Fue grandísimo el gusto que tuvo el francés con mi nacimiento e igual a él el cuidado con que me crió hasta edad de siete años. Salí con razonables alhajas de la madre naturaleza en cara y en voz. Mi viveza y promptitud de donaires prometieron a mis padres que había de ser única en el orbe y conocida por tal» (De Castillo Solórzano, 2012: 205).

Par contre, Margot, figure centrale de la nouvelle de Fougeret de Monbron, ne se présente pas à ses lecteurs de manière présomptueuse, habituellement utilisée dans de nombreux textes de la tradition picaresque féminine. Nous connaissons son physique

Luc Torres, *Discours festif et parodie dans "La pícara Justina" de Francisco López de Úbeda*. Lille, Thèses, 2002; Fernando Rodríguez Mansilla, ed., *Picaresca femenina de Alonso de Castillo Solórzano. Teresa de Manzanares y la Garduña de Sevilla*, Madrid / Frankfurt am Main, Universidad de Navarra, Iberoamericana / Vervuert, 2012; Fernando Cabo Aseguinolaza, *El concepto de género y la literatura picaresca*, Santiago, Universidad de Santiago de Compostela, 1992.

² Mireya Perez-Erdelyi en se référant à cet auteur dit qu'il s'agit d'une figure littéraire importante car "disfrutó de considerable éxito [...] ya que después de la muerte de Salas Barbadillo (1635), se le consideraba el novelista de más renombre de la época", *La pícara y la Dama. La imagen de las mujeres en las novelas picaresco-cortesanas de María de Zayas y Sotomayor y Alonso de Castillo Solórzano*, Miami, Universal, 1979, p. 13.

³ D'après Raymond Trousson, il s'agit d'un romancier mineur qui a commencé sa carrière littéraire dans la bohème de son temps et qui décrit parfaitement les joueurs, les truands, les prostituées, les filles des rues et la vie de parisiens aisés à la fortune d'origine douteuse *Romans Libertins du XVIII^e siècle*, Paris, Robert Laffont, 1993, p. 667.

⁴ Fernando Cabo Aseguinolaza explique que "en realidad, hay grados muy diversos en la extensión posible del género: desde la picaresca española —en sí misma de alcance variable—, pasando por la inclusión de obras de la literatura alemana del XVII e inglesa y francesa del XVIII. Hasta llegar a abarcar cualquier producción de cualquier literatura, que tenga algún rasgo que vagamente pueda ser considerado, como la estructura episódica y el antihéroe, como protagonista. Todas las situaciones intermedias son posibles. Es probable que, de hecho, un cierto grado de relajamiento conceptual sea estrictamente necesario para el estudio comparativo de la picaresca, y tanto más cuando más abarcador sea éste, *El concepto de género y la literatura picaresca*, pp. 41-42.

enchanteur par la réflexion du premier client qui la voit dans la maison close. En présence de Madame, qui dirige l'établissement, envouté par tant de beauté, il s'exclame:

Ah, pour le coup, Florence, s'écria-t-il en jetant les yeux sur moi, voilà ce qui s'appelle du beau, du délicieux, du divin. Franchement, tu t'es surpassée aujourd'hui. Je te le dis au sérieux, Mademoiselle est adorable: oui, cent picques au dessus du portrait que tu m'en as fait. Sur mon honneur, c'est un ange. Je te parle vrai: foi de magistrat, j'en suis émerveillé [...] il faut que je la baise: je n'y saurais tenir (Fougeret de Monbron, 1993: 688).

Attentifs à certaines conventions qui régissent la nouvelle picaresque, les deux auteurs donnent la parole au personnage éponyme pour raconter son histoire et expliquer sa situation actuelle. Il nous paraît à cet égard nécessaire de s'arrêter sur la manière dont elles abordent leur généalogie. Aussi bien dans le texte en espagnol que dans le texte en français, les deux protagonistes se délectent à illustrer le mauvais sang qui les a fait naître. Teresa, par exemple, décrit ses parents sans pitié. De sa mère elle dit, "parece que la naturaleza repartió en ella con pródigas manos la fealdad" (De Castillo Solórzano, 2012: 186) et elle la présente comme une femme à la conduite légère et facile qui, sans se marier, a accepté la proposition de son amant de quitter la maison familiale et d'avoir de brèves relations avec lui. Elle l'appelle voleuse et l'accuse d'avoir quitté la maison de sa tante en emportant une bonne partie des gains; mais elle est assez astucieuse pour ne pas lui dire qu'elle a volé sa tante. Pour sa part, le père est un colporteur français, trompeur, joueur, goulu et ivrogne. Il meurt victime de ses propres excès alors que la mère se fait caresser par un homme qui lui a volé toutes ses économies et qui l'entraîne vers la mort. Devenue orpheline, Teresa survit grâce aux travaux de la toile et de l'aiguille, qui la convertissent en ravaudeuse. De même, Margot, à son début, vit de la couture et manie les fils et les tissus, car son métier de ravaudeuse lui permet d'aider ses parents dès la plus tendre enfance. Étant le produit d'une union clandestine entre un soldat et une ravaudeuse, elle raconte ses origines sur le même ton que Teresa, mais de manière bien plus crue. C'est par sa mère qu'elle a appris le métier, mais c'est parce que celle-ci était fainéante et qu'elle voulait que sa fille rapporte de l'argent au foyer. La protagoniste explique qu'elle était prédisposée favorablement à vivre de ce qu'offre la vie de la rue, parce que les ravaudeuses, de même que les vendeuses de fleurs, de boutons et de rubans, s'asseyaient sur un tonneau pour travailler, ce qui les exposait aux regards des laquais et des ouvriers. Sans aucune retenue et avec affront, elle annonce sa propension au plaisir en expliquant:

Ce fut en si bonne compagnie que j'ai pris les premières teintures de la belle éducation et du savoir-vivre, que j'ai beaucoup perfectionnés depuis, dans les différents états où je me suis trouvée. Ma parentèle m'avait transmis par le sang et par ses bons exemples un si grand penchant pour les plaisirs libidineux que je mourais d'envie de marcher sur ses traces (Fougeret de Monbron, 1993: 679-680).

Teresa souligne qu'à la mort de son père, un hôte qui vivait dans la maison a occupé le rôle du père, ce qui l'oblige à s'en aller dormir dans la chambre de la servante. Margot pour sa part ne se gêne pas pour donner tous les détails de ce qui se passe dans sa maison. Elle explique que son père, sa mère et elle-même vivaient dans une chambre qui ne contenait que deux chaises en paille, quelques plats en terre ébréchés, une vieille armoire et un paillason sans rideau où ils dormaient tous les trois. Cependant, Margot ne se limite pas à décrire les conditions de pauvreté extrême de sa vie, mais elle relève également les aspects les plus scabreux de son tempérament:

A mesure que je grandissais, je dormais d'un sommeil plus interrompu, et devenais plus attentive aux actions de mes compagnons de couche. Quelquefois ils se trémoussaient d'une manière si vigoureuse que l'élasticité du châlit me forçait à suivre tous les mouvements. Alors ils poussaient de gros soupirs en articulant à voix basse les mots les plus tendres que la passion suggérât. Cela me mettait dans une agitation insupportable. Un feu dévorant me consumait: j'étouffais; j'étais hors de moi-même. J'aurais volontiers battu ma mère, tant je lui enviais les délices qu'elle goûtait (680).

Et c'est à partir de ce moment que la brèche entre les deux nouvelles s'ouvre ou se referme, parfois de manière très discrète, parfois de manière plus évidente. Le prologue, autorisation d'imprimer et avertissement au lecteur, du texte espagnol se limite à avvertir que le but principal de cette histoire est de divertir et de tirer des leçons de la vie agitée de Teresa de Manzanares, dont les aventures justifient le titre qui, plus tard, la fait connaître, *La niña de los embustes*; en effet, tout au long de l'histoire, elle emprunte diverses identités, use de ses talents de comédienne et effectue de nombreux déplacements: Madrid, Cordoue, Tolède, Alcalá. L'auteur, qui conclut cette partie en soulignant le côté édifiant de cette histoire, explique au lecteur qu'il "podrá advertir los daños que se pueden prevenir para guardarse de engaños, para abstenerse de vicios, huyendo de vida tan libre⁵ y condición tan oscura" (De Castillo Solórzano, 2012: 182). Par contre, le texte français ne propose pas de prologue, mais dès la première ligne, la voix de la protagoniste prépare le lecteur en insistant sur la grande utilité qu'il pourra retirer de la lecture de ses mémoires. Elle explique que, si elle a exposé ouvertement les différentes facettes de son personnage tout au long de sa jeunesse, ce n'est ni par vanité ni par modestie, et elle ajoute: «Mon but principal est de mortifier, s'il se peut, l'amour-propre de celles qui ont fait leur petite fortune par des voies semblables aux miennes [la prostitution], et de donner au public un témoignage éclatant de ma reconnaissance, en avouant que je tiens tout ce que je possède de ses bienfaits et de sa générosité» (Fougeret de Monbron, 1993: 679).

Dans les deux œuvres, les personnages protagonistes sont dangereux, dans la mesure où ils décident d'user d'une des prérogatives essentielles de l'homme, l'exercice

⁵ C'est moi qui souligne.

de la libertad.⁶ Soledad Arredondo parle de “mujeres libres y resueltas, que viven de su físico y su ingenio” et elle ajoute qu’elles “son esencialmente embusteras e hipócritas” (1993: 25). On s’intéresse particulièrement à leur soif de liberté, illustrée par exemple par Teresa, qui tout au long du récit insiste sur le fait qu’en plus de sa beauté, elle réussit si bien dans ses différents métiers que, d’une certaine manière, elle parvient à échapper à sa condition marginale. Si, devenue orpheline, elle est obligée de travailler comme domestique dans une maison de dames âgées, elle le fait si bien et avec un tel talent qu’elle parvient facilement à changer de condition. Elle même s’étonne de ses mérites et déclare: “No era mi habilidad tan poca en materia de labor de costura y cualquiera curiosidad no la aprendiese luego que la viesse hacer. Valiome esto para salir de criada de aquellas ancianas viejas y subir a que me estimasen por compañera suya” (De Castillo Solórzano, 2012: 229). Son habileté comme couturière est telle qu’elle peut très rapidement confectionner des perruques, ce qui lui attire la sympathie de femmes vaniteuses et d’“hombres que parecían calaveras con vida” (234). Mariée en quatre occasions à des maris jaloux, l’un d’entre eux meurt, victime de sa passion, tandis qu’un autre, joueur invétéré et violent, cherchera à la prostituer:

Llegó la rotura de Sarabia en el juego a tanto que comenzó a empeñarme los vestidos con que me había de lucir. Con esto no teníamos hora de paz, atreviéndoseme a ponerme las manos. Vino su desvergüenza a tales términos, que comenzó a decir que podía no ser singular en la comedia, sino admitir conversaciones de quien me quería bien, que otras alzarán las manos al cielo de tener ocasiones que yo para mayores aumentos. Finalmente, él me dio a entender que no le pesaría verme empleada en el príncipe que me pretendía, con lo cual vía abierta permisión a toda rotura y en él dispuesto sufrimiento para todo (343-344).

Le quatrième est un misérable avare, cependant, elle parvient à retirer un certain bénéfice de cette union. En effet, avec ce dernier elle aura quatre enfants ce qui pourrait se concevoir comme une réussite dans la mesure où cela l’installe dans la société, même si à la fin, elle perd toute sa fortune.

Margot, par ailleurs, recherche de manière délibérée une promotion sociale qui la sortira du monde terrible dans lequel elle est née. En effet, il ne faut pas perdre de vue que dès les premières pages, Margot affirme qu’elle souhaite être responsable de son propre destin. C’est ainsi qu’elle décide quand et avec qui elle perdra son pucelage, et à quel moment elle s’émancipera de l’autorité maternelle et des brutalités d’une mère qui la frappe avec un balai. Se sentant violente: “[Elle] résolu[t] sur-le-champ de

⁶ Selon Pérez-Erdelyi “cualquier deseo de independencia [de la mujer], de voluntad propia, se consideraba una aberración, un desafío a la naturaleza misma y al orden del universo, que consideraban al hombre como el ser dominante. Si la mujer no se mostraba conforme con el orden de las cosas, no se resignaba a su papel y llegaba a rebelarse, esto constituía una amenaza al matrimonio y a la familia, las instituciones básicas de la sociedad. Era necesario por consiguiente castigar a las mujeres agresivas que pretendían destruir la fibra de la sociedad”, *La pícaro y la Dama. La imagen de las mujeres en las novelas picaresco-cortesanas de María de Zayas y Sotomayor y Alonso de Castillo Solórzano*, p. 23

[s]’*émanciper*, et d’aller tenter fortune où [elle] pourrai[t]” (Fougeret de Monbron, 1993 : 682).⁷ Plus tard, elle décide de travailler avec une «madame» dans une maison close et de l’abandonner quand cela lui conviendra pour se mettre à son compte. Devenue modèle d’un peintre, puis accompagnatrice de spectacles pour hommes vicieux, elle réussit, à la fin de ce parcours chaotique, à diriger son propre salon mondain.

On retrouve ce volontarisme chez Teresa, qui, à de multiples occasions, a exprimé son souhait d’échapper au cercle de la pauvreté. C’est ainsi qu’elle décide de se mettre à son compte, afin de pouvoir agir comme bon lui semble, sans être soumise et réfrénée dans son champ d’action: “Yo estaba con tanto deseo de salir de la sujeción de que me determiné a casar” (De Castillo Solórzano, 2012: 242). Comme on l’a déjà vu, Teresa est fière de son habileté manuelle qui lui permet de réaliser avec succès des activités qui la sortent de l’indigence. Et le discours de Margot va dans le même sens; elle aussi se félicite de la qualité de son travail dans les métiers qu’elle exerce. Madame Florence, qui l’invite à travailler avec elle, lui suggère qu’il n’est pas interdit à une femme de gagner sa vie d’une forme ou d’une autre. Raymond Trousson souligne que le texte, par le biais de la voix de la proxénète, utilise «une rhétorique des gains et des bénéfices, calquée sur celle de la bourgeoisie» (1993: 671). En effet, Margot et sa protectrice parlent de leur métier en termes de bénéfices et avantages. Il s’agit pour elles d’une activité professionnelle banale, comme toutes les autres, qui exige un grand effort dans l’exercice du travail si elles veulent recevoir en retour un bon salaire et de bons résultats. Tout au long du récit, Margot souhaite mettre en évidence une situation sociale qu’elle ne peut changer. Elle est consciente que l’ordre social est inamovible. On retrouve dans le texte de Teresa cette même impression, en particulier, lorsqu’elle est sévèrement punie pour s’être moquée des chevaliers don Leonardo et don Esteban. Pour Rodriguez Mansilla, il est évident que dans cet épisode “el resorte aristocrático [...] ha estado siendo contenido a lo largo de todas las situaciones risibles de la novela. Cuando se atenta contra dignos caballeros toledanos la burla muestra su cara amarga hacia nuestra protagonista” (2012: 71). L’ordre social hiérarchisé par volonté divine ne peut être violé. Cependant, dans le texte français, on observe que l’argent est le seul moyen qui permet de s’émanciper, et le roman devient vite une «apologie d’un égoïsme vital, dans un monde où tout n’est qu’apparence et intérêt» (Trousson, 1993: 674). Ce qui n’empêche pas Margot de rajouter à son discours une violente critique sociale. Elle se proclame «martyre» et dans une longue réflexion, elle l’exprime ainsi:

En effet, qu’y a-t-il de plus insupportable que d’être obligé d’essayer les caprices du premier venu; que de sourire à un faquin que nous méprisons dans l’âme; de caresser l’objet de l’aversion universelle; de nous prêter incessamment à des goûts aussi singuliers que monstrueux; en un mot, d’être éternellement couvertes du masque de l’artifice et de la simulation, de rire, de chanter, de boire, de nous livrer à toute sorte d’excès et de débauche, le plus souvent à contrecœur et avec une répugnance extrême?

⁷ C’est moi qui souligne.

Que ceux qui se figurent notre vie, un tissu des plaisirs et d'agrémens, nous connaissent mal ! Ces esclaves rampants et méprisables qui vivent à la cour des grands, qui ne s'y maintiennent que par mille bassesses honteuses, par les plus lâches complaisances et un déguisement éternel, ne souffrent pas la moitié des amertumes et des mortifications inséparables de notre état. Je ne fais pas difficulté de dire que si nos peines pouvaient nous être méritoires et nous tenir lieu de pénitence en ce monde, il n'y a guère de nous qui ne fût digne d'occuper une place dans le martyrologe, et ne pût être canonisée (Fougeret de Monbron, 1993: 691-692).

On ne peut minimiser la portée anticléricale et irrévérencieuse de ce roman, thème que l'on ne retrouve pas dans le texte espagnol, De Castillo Solorzano étant plus prudent, car il connaît le poids de la censure dans son temps. Au contraire, les critères et les mécanismes de publication en France au XVIII^e siècle se flexibilisent pendant la régence de Philippe d'Orléans et, plus tard, sous Louis XV. C'est, en outre, l'époque où prolifèrent les livres interdits grâce aux circuits clandestins de distribution. En effet, un fort pourcentage de ces écrits français du XVIII^e siècle exprime une violente critique de l'institution religieuse. Il est vrai que Margot raconte sa vie avec un luxe de détails surprenants et qu'elle semble se réjouir en décrivant les hommes qui bénéficient de ses services, et en détaillant leurs perversions. C'est ainsi qu'elle nous présente tour à tour un magistrat sodomite, plusieurs membres du clergé, des hommes de la finance et des militaires ainsi qu'un baron allemand, un ambassadeur, etc. L'un d'eux est un haut dignitaire de l'église qui la désire. Il meurt tellement d'envie de satisfaire ses appétits lubriques qu'un jour il la reçoit dans son lit canonique. Elle le surnomme «dévorateur de potages d'eau bénite». Elle explique comment il adorait chaque partie de son corps qui devenait objet de culte et de sacrifice. Parmi ses assidus, elle reçoit également un franciscain, le frère Alexis, qui deviendra plus tard son proxénète et qui, ébloui par ses mérites, lui offrira un travail à l'opéra, l'endroit idéal et convoité pour faire fortune. Et pour l'aider, il lui offrira une espèce de manuel de bonnes manières qui lui permettra d'exercer avec talent la prostitution.

Il n'est pas innocent que l'auteur inclut de tels personnages dans ses mémoires, parce que, comme le fait remarquer le célèbre historien Emile Faguet, la littérature du XVIII^e siècle émane d'un groupe d'écrivains nombreux et combatifs, tourmentés par l'idée fixe que la religion chrétienne s'oppose et fait obstacle à la raison (2016: 94). Les hommes de lettres et les philosophes du siècle, parmi lesquels s'inscrivent les anti-catholiques, les naturalistes, les matérialistes, les constructeurs de la pensée anti-religieuse et athée, coïncident avec cette idée et travaillent sur tous les fronts possibles pour attaquer l'institution religieuse. Le texte de Fougeret de Mombron, qui met en scène une série d'aventures obscènes avec des autorités cléricales, n'échappe pas à cette tendance. En ce sens, l'auteur s'identifie à l'attitude commune des écrivains du siècle.⁸ Ainsi le texte de Margot est très pragmatique, dans la mesure où elle affirme

⁸ Dans plusieurs passages du texte, Margot met en relief les outrages de cette institution comme celui-ci : «Que ceci serve de leçon aux ecclésiastiques, et leur apprenne que les disgrâces, l'opprobre et le mépris sont

que «mon livre est plus utile qu'un traité de morale» ou que «Les amis sont pure chimère» ou que «point d'argent point de suisse»⁹ et qu' «il est bien difficile d'être honnête homme quand on est gueux» entre autres formules. Quant à Teresa de Manzanares, Rodríguez Mansilla reconnaît que “Los fragmentos moralizantes son algo abruptos, postizos o simplemente se eluden”. Il indique que de toute manière, ils ne sont pas nécessaires “como elemento estructurante a la manera del *Guzmán de Alfarache*. [...] Se prescinde de críticas de índole social, como acostumbraba la picaresca debido a su “poética comprometida”, porque simplemente, ya no hay lugar para las mismas (2012: 53).

Avec ces textes, on assiste à la transformation la plus importante du modèle picaresque, dans la mesure où, comme l'affirme Alexandre Cioranescu, les implications ou notions religieuses et morales se sont simplifiées. Le repentir et la conversion finale du héros ont disparu. L'œuvre se transforme en roman d'aventures, avec la seule différence que le protagoniste est un marginal qui peut secouer l'ordre social (1983: 508). Ils ont une préoccupation commune: progresser socialement, et peu importe le moyen. On peut affirmer que le roman s'est sécularisé et qu'il ne recherche qu'une récompense sur la terre. Dans le cas des *pícaras*, Eugenia Sainz González ajoute que celles-ci “consiguen lo que nunca logran los pícaros: ascenso social y con él, el prestigio y la holgura económica” (1999: 34). Parfois ces *pícaras* volent, trompent et usurpent de fausses identités, comme ce sera le cas de Teresa qui se fait passer pour la fille d'un capitaine qui aurait disparu lorsqu'elle avait quatre ou cinq ans.¹⁰ De même, Margot usurpe, mais de manière définitive, sa place dans une société qui ne lui revient pas par naissance et lignage, car à la fin de sa vie, elle a accumulé une telle fortune qu'elle peut se retirer des affaires, et même faire venir sa mère pour profiter ensemble du bénéfice de ses rentes. Teresa qui passe par des hauts et des bas aura moins de chance. Ses aspirations

d'ordinaire la récompense de leur scandaleuse conduite. Qu'ils sachent se respecter eux-mêmes s'ils veulent être respectés. On n'est que trop convaincu que la pureté des mœurs n'est point attachée à l'habit, et que les passions ne sont pas moins vives sous la robe d'un cénobite que sous l'ajustement d'un séculier: mais on passe à l'homme du siècle ce que l'on ne passe point à l'homme d'Église: celui-ci est assujéti, à des bienséances dont l'autre est dispensé. Qu'un prêtre s'applique à sauver les apparences; qu'il sache couvrir ses vices, ses appétits, sous un extérieur vertueux et dévot; qu'il fasse sa principale étude de fasciner chrétiennement les yeux d'autrui: il a rempli ses devoirs: en exiger davantage, ce serait demander l'impossible, et contrecarrer les intentions de la nature: c'est à elle seule, et non pas à son ouvrage, qu'il appartient de faire des miracles. Que l'église donc évite de donner prise sur lui; que le vernis de la sagesse brille dans toutes ses actions extérieures; qu'il trompe, en un mot, le prochain, puisqu'il est payé pour cela; du reste, laissons-le jouir en paix». Louis-Charles Fougeret de Monbrón, *Margot la Ravaudeuse*, pp. 722-723.

⁹ Larivaille reconnaît que “En la vida de las putas [...] ya no predomina el sexo, sino el otro gran motor de la vida social: el dinero; El sexo se transforma en poco más que un elemento de cambio, una mercadería que la prostituta, inmune a las incitaciones eróticas, negocia y vende al mejor precio; en su lucha cotidiana por la vida, sin embargo, el antagonismo social se hace con frecuencia más evidente que la oposición de los géneros”. Cité par Regula Rohland de Langbehn, *El feminismo de la picaresca femenina hasta Defoe*, p. 83.

¹⁰ Alonso De Castillo Solórzano, *Teresa de Manzanares*, p. 322. “[...] antojóseme hacerme yo aquella niña robada que, según el tiempo, tendría veinte y cuatro años y de esa edad era yo”.

d'ascension sociale sont tronquées, car sa domestique lui vole tous ses biens¹¹. Ce texte illustre la structure sociale espagnole fortement hiérarchisée, ce qui explique l'absence de dénouement heureux, bien que la protagoniste laisse espérer une suite à ce récit.

En conclusion, on peut reconnaître que ces histoires nous présentent des *pícaras* bourgeoises ou ennoblies, qui sont le reflet d'une société en évolution dans laquelle les règles ne sont plus figées, les valeurs commencent à évoluer et surtout la transgression ne conduit plus forcément au châtement divin. Ce sont des romans hybrides qui évoluent entre le picaresque de cour et le picaresque galant et libertin, mais ils sont surtout très captivants et illustrent bien ce que dit avec raison Rodríguez Mansilla: "los autores epigonales parecen haber comprendido, mejor que los críticos, que no se podía [continuar reescribiendo] el *Guzmán de Alfarache*" (2012: 46).

Obras citadas

- ARREDONDO, María Soledad. 1993. "Pícaras. Mujeres de mal vivir en la narrativa del Siglo de Oro". *Dicenda, Cuadernos de Filología Hispánica*, núm. 11. Madrid: Universidad Complutense. Pp. 11-33.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando. 1992. *El concepto de género y la literatura picaresca*. Santiago: Universidad de Santiago de Compostela.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de. 2012. *Teresa de Manzanares*. Ed. Fernando RODRÍGUEZ MANSILLA. Universidad de Navarra, Madrid / Fráncfort del Meno: Iberoamericana / Vervuert.
- CIORANESCU, Alexandre. 1983. *Le masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*. Ginebra: Droz.
- FAGUET, Emile. *L'anticalisme*. Web. 8 de abril de 2016. <Obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/critique/faguet-anticalisme/body-3>.
- FOUGERET DE MONBRON. 1993. Louis-Charles. *Margot la ravaudeuse*. Ed. Raymond TROUSSON. París: Robert Laffont.
- PÉREZ-ERDELYI, Mireya. 1979. *La Pícaro y la Dama. La imagen de las mujeres en las novelas picaresco-cortesanas de María de Zayas y Sotomayor y Alonso de Castillo Solórzano*. Miami: Universal.
- REY HAZAS, Antonio, ed. 1986. *Picaresca Femenina, Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo y Alonso de Castillo Solórzano*. Madrid: Plaza & Janés.

¹¹ Il est intéressant de remarquer comment se présente le châtement exemplaire, parce que Teresa ne reçoit pas de sanction de la justice divine, mais des hommes. En effet, bien qu'elle obtienne une fortune en lien avec certains de ses maris, elle ne peut jamais en profiter, parce qu'en général ils sont avares, ou bien ne reçoit rien de ce qu'elle avait prévu au veuvage; ou la perd grâce à la malice d'une autre.

- RODRÍGUEZ MANSILLA, Fernando, ed. 2012. *Picaresca femenina de Alonso de Castillo Solórzano. Teresa de Manzanares y la Garduna de Sevilla*. Madrid / Fráncfort del Meno, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert.
- ROHLAND DE LANGBEHN, Regula. 2012. *A todas luces. El feminismo de la picaresca femenina hasta Defoe*. Newark: Juan de la Cuesta.
- SAINZ GONZÁLEZ, Eugenia. 1999. “Misoginia o miedo en la picaresca femenina”. *Verba hispanica: Anuario del Departamento de la Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana*, núm. 8. Ljubljana: Univesidad de Ljubljana, 1999. [Consultado el 9 de enero de 2016.]
- TORRES, Luc. 2002. *Discours festif et parodie dans “La pícara Justina” de Francisco López de Úbeda*. Lille. Thèses. (Tesis inédita.)
- TROUSSON, Raymond, ed. 1993. *Roman libertins du XVIII^e siècle*. París: Robert Laffont.

El rito de iniciación en *La philosophie dans le boudoir* del Marqués de Sade: tiempo hierático e isolismo

Berenice ORTEGA VILLELA
Universidad Nacional Autónoma de México

Proyectada mucho antes de la explosión revolucionaria y publicada hasta 1795, cuando Sade se encontraba libre después de haber pasado doce años de encierro en la Bastilla, *La philosophie dans le boudoir* es una de las tres novelas en las que el Marqués desarrolla los elementos del mundo narrativo perverso que lo ha trascendido. *La nouvelle Justine ou les infortunes de la vertu, suivie de Juliette, sa sœur* y la inconclusa *Les 120 journées de Sodome* completan la tríada de textos en los cuales se desarrolla lo que hemos llamado, de manera errónea, “sadismo”: el placer derivado de ejercer violencia sobre los otros. Dicho término, utilizado tanto por expertos como no para hablar de los temas de Sade no sólo es problemático por el hecho de que crea ideas preconcebidas acerca de lo que encontramos al enfrentarnos al texto sadeano, sino también porque deja de lado el término que el Marqués mismo creó para definir su concepción del ser en el mundo: el *isolismo*. Un poco olvidado de los estudios sadeanos, este término es producto de la experiencia en prisión de Sade y encierra una complejidad idéntica a la construcción de los relatos que lo desarrollan. Este trabajo busca establecer la relación entre *isolismo*, encierro y desparalidad, a partir de algunos conceptos de la triple mimesis de Paul Ricœur y del análisis de la estructura de *La philosophie dans le boudoir*.

PALABRAS CLAVE: temporalidad, *isolismo*, iniciación, ritualidad, libertinaje, sexualidad, siglo XVIII, literatura libertina.

La philosophie dans le boudoir written during Sade’s twelve-year imprisonment in La Bastille, but published after his release in 1795, is one of the three novels (*La nouvelle Justine ou les infortunes de la vertu, suivie de Juliette, sa sœur* and the unfinished *Les 120 journées de Sodome*) in which the Marquis expands the components of the deviant narrative world that has transcended him. In this trilogy, the concept of what has come to be known as sadism (the pleasure originated from applying violence onto others) is developed. However, this term, although used by experts and amateurs alike to discuss sadean themes, is a misnomer and problematic. This is because it not only creates a variety of prejudices about what the reader may encounter in the text, but also because it disregards the concept that the Marquis himself created to name his concept of Being (*Sein*) in the world: *isolism*, a term commonly forgotten in Sadean studies even though it is one that originates Sade’s experience in prison and has a complexity only matched by the structure of the stories that surround the concept itself. This article establishes the relation between *isolism*, imprisonment, and temporality

based on Paul Ricœur's ideas of triple mimesis and the structural analysis of *La philosophie dans le boudoir*.

KEYWORDS: temporality, *isolism*, bildungsroman, ritual, debauchery, sexuality, XVIII century, libertine literature.

El tema central de *La philosophie dans le boudoir* es la iniciación libertina de una joven de quince años, o, en palabras de Mme. de Saint-Ange, la iniciación de Eugénie “dans les plus secrets mystères de Vénus” (12). El tópico de iniciación es recurrente en las novelas de la tradición libertina,¹ pero en su texto, Sade “réinterprète, parodie [et] extrait la substance imaginaire de la situation intiatique” (Reichler, 1982: 102) para trasladarla al plano de lo sagrado. Este desplazamiento, de lo profano a lo ritual, implanta en el texto una temporalidad que permite invertir valores morales y levantar prohibiciones sociales. La trama de la historia es sencilla; a lo largo de ella, Eugénie y también los lectores de Sade se involucran en una clase teórico-práctica donde se desglosan los preceptos del libertinaje extremo ejercido no sólo por Saint-Ange y Dolmancé, sino también por otros villanos del mundo narrado del autor. El orden de exposición de los temas por aprender la clase es gradual y las disertaciones alrededor de éstos versan, a decir de Foucault, sobre cuatro constataciones de inexistencia que resumen el contenido de lo que en un inicio podríamos llamar la “filosofía libertina” de los villanos creados por el Marqués:

Dieu n'existe pas, et la preuve que Dieu n'existe pas c'est qu'il est entièrement contradictoire [...] Deuxième constatation: l'âme n'existe pas elle non plus, parce qu'elle est contradictoire [...] Troisième constatation d'inexistence: le crime n'existe pas [...] Quatrième constatation d'inexistence, la nature n'existe pas ou plutôt la nature existe mais si elle existe, ce n'est jamais que sur le mode de la destruction et par conséquent de la suppression de soi-même (*La grande étrangère. À propos de littérature*, 2013: 177-179).

Las acciones que conducen a Eugénie al libertinaje son la afirmación corporal del poliedro de cuatro caras formado por la teoría y se sitúan siempre en un vaivén entre la transgresión moral y la sexual: Eugénie primero niega la existencia de Dios, luego se vuelve sodomita, después pierde la virginidad y, por último, como concreción de su aprendizaje, comete incesto al participar en la violación y tortura colectivas de su madre.

¹ Más allá de la ficción, en el campo de las ideas la educación es un tema fundamental en las discusiones de los filósofos de la Ilustración. La educación de las jóvenes es, además, específico dentro del debate. En ese sentido, en 1783 la Academia de Châlons-sur-Marne propuso un debate público en torno a la pregunta “Quels seraient les meilleurs moyens de perfectionner l'éducation des femmes?”, al cual Pierre Choderlos de Laclos contestó con el texto *Traité sur l'éducation des femmes*. Debido a las fechas de publicación es posible pensar que *La Philosophie* es un intento de Sade por responder también a dicha convocatoria desde la ficción.

La trama y los agentes que contribuyen al desarrollo de las acciones son claros, más no así el género textual y la estructura del mismo. Si se deja a un lado la brusca interrupción del panfleto “François, encore un effort si vous voulez être républicains”, el diálogo entre los personajes transcurre con base en una progresión de las acciones: la presentación de un proyecto de educación, el aprendizaje paso por paso del libertinaje mental y físico y la ordalía final que convierte a Eugénie en libertina.

Desde esta apreciación superficial, parecería que en el proyecto de escritura de *La philosophie dans le boudoir* existe sólo la intención de contar una historia de iniciación, es decir, hay un hecho aislado, base de la construcción del *mythos*.² Pero ¿por qué construir una trama a través de diálogos y no exponerla por medio de un narrador?, ¿por qué incluir en ellos didascalias si no hay una intención de puesta en escena?, ¿qué relación existe entre la trama y la configuración de las acciones? y ¿por qué interrumpir el diálogo con la intromisión de un extenso panfleto, cuya voz narrativa se desconoce, pero parece cercana a los actantes de la historia?

Para dar respuesta a las dos preguntas iniciales es necesario establecer, primero, qué entendemos por novela en el siglo XVIII y qué entendía el mismo Sade de este género. Así, una vez aclarada su intención en cuanto a la configuración, será posible avanzar hacia una interpretación del contenido para responder a los cuestionamientos ulteriores.

1. Entre la novela y el tratado filosófico

En *Le roman au XVIII^e siècle*, Françoise Bargaüllet recorre distintas definiciones de autores de la época y concluye que en el siglo XVIII podemos admitir como novela:

[...] Un écrit en prose que répond au projet de raconter une histoire évoluant vers un dénouement: s’il n’y a qu’échange d’idées au cours d’un dialogue, comme dans *Le neveu de Rameau*, nous ne pouvons user de cette dénomination. La fiction doit y supplanter la part (inévitablement dans toute création) de souvenirs personnels à l’auteur: si celui-ci, à l’instar de Rousseau dans les *Confessions* ou les *Rêveries*, annonce un dessein autobiographique, nous ne considérons pas qu’il y a là un roman. Enfin il fait vivre des personnages bien individualisés dont la silhouette se découpe souvent sur une toile de fond brossé en quelques touches puissants, qu’il s’agisse de la société du temps ou de certains sites. Néanmoins il n’est pas nécessaire que cet univers représente le monde réel: il peut obéir à d’autres lois, ce qui nous conduit à accepter comme romans les contes fantaisistes. Les récits oraux appelés “contes” et les “histoires” sont eux aussi admis dans la mesure où ils correspondent aux caractéristiques précitées (1981: 10).

² Tomo el término en el sentido en que lo utiliza Ricœur en *Tiempo y narración*: construcción de la trama, el qué de la *mimesis*.

En aras de la practicidad, el autor engloba en una misma definición relatos cortos —historia, cuento, *nouvelle*— y extensos, con la intención de no inmiscuirse en disputas inútiles generadas por la diversidad de títulos y formas de las expresiones literarias de la época que comparten la intención de contar una historia. Para Barguillet, la forma no representa un problema tanto como el contenido, por ello, divide la novela dieciochesca en tres grandes vertientes de acuerdo con sus temas: novela *romanesque*, novela realista y novela filosófica, última categoría donde ubica a los textos sadeanos.

La definición de Barguillet se basa, entre otras, en la del propio Sade, quien hace un recorrido histórico de la novela en *Idée sur les romans*. Desde la Antigua Grecia hasta algunos de sus contemporáneos, Sade explica las características formales del género y establece una postura personal respecto a la creación. De acuerdo con él: “on appelle roman, l’ouvrage *fabuleux* composé d’après les plus singulières aventures de la vie des hommes” (1801: 97). Además, para el Marqués el origen de la novela está en la concepción mítica del mundo, ya que en ésta prevalece el interés de los hombres por entender y asimilar lo incomprensible: “À peine les hommes eurent-ils *soupçonné* des êtres immortels, qu’ils les firent agir et parler, des lors voilà des métamorphoses, des fables, des paraboles, des romans, en un mot, voilà des ouvrages de fiction, dès que la fiction s’empare de l’esprit des hommes” (102).

La creencia en un ser supremo es universal en los hombres, tanto como el sentimiento amoroso, por ello, las primeras obras de ficción “peignirent les objets *fabuleux* de son culte, tantôt ceux plus réels de son amour” (102). Aunque con esto Sade infiere la existencia de la novela desde los griegos, más adelante afirma que el primer y verdadero novelista es Cervantes y *El Quijote* “doit se considérer comme le premier de tous les romans [qui] possède sans doute plus qu’aucun d’eux, l’art de narrer, d’entremêler agréablement les aventures, et particulièrement d’instruire en amusant” (104). En la concepción poética de Sade, el arte de narrar está en el talento del autor para hilar historias capaces de divertir, pero también de educar. Asimismo, aclara que el arte de narrar no consiste en apegarse a una serie de reglas, sino en el ingenio del autor para imitar las acciones de los hombres, las cuales no tienen por qué ser verdaderas, sino únicamente verosímiles dentro del mundo narrado: “On ne te demande pas d’être vraie, mais seulement d’être vraisemblable” (125). Dicha verosimilitud no es un freno de la imaginación, sino únicamente lo que permite que “le dénouement [soit] tel que les événements le préparent, que la vraisemblance l’exige, que l’imagination inspire” (128).

Las ideas de Sade a propósito de la creación están cerca del pensamiento de Aristóteles, quien aprecia la originalidad de la creación y posiciona a la *mimesis* (imitación de la realidad) como sostén de la obra de arte. Esta concepción se aleja, a su vez, de los exégetas renacentistas italianos —mucho más cercanos, en tiempo, a Sade— quienes instauran la rigidez en las normas estilísticas, después defendida por Boileau y las subsecuentes corrientes literarias francesas. Por ello, con base en estas consideraciones, es posible afirmar que en las reflexiones poéticas de Sade se vislumbra un deseo de regresar a los textos fundadores del arte occidental para distinguirse de las concepciones artísticas de sus contemporáneos.

De acuerdo con las definiciones de Barguillet y Sade, si la característica fundamental de la novela en el siglo XVIII es, de manera exclusiva, la intención de ficción, entonces se puede afirmar que *La philosophie dans le boudoir* es una novela. Sin embargo, dicha aseveración puede ser prematura y parcial sin antes cuestionar los elementos de otros géneros identificados en la forma textual.

Para Béatrice Didier, *La philosophie dans le boudoir* “ne s’agit pas d’un roman” (1972: 69) sino de un texto “à mi-chemin entre le traité philosophique et le roman” (59) o incluso “à mi-chemin entre le dialogue philosophique pur et une véritable pièce de théâtre” (65). En su artículo, Didier no especifica qué entiende por novela, y su afirmación a propósito de la incertidumbre generada por el texto se aleja del pragmatismo de Barguillet sin ser del todo estéril, debido a que resalta el interés del autor por constituir de una y no de otra forma el texto. La clasificación de Didier también resalta el perfil filosófico de la narración, e incluso preconiza dicha característica. Con ello, la autora parece no proporcionar demasiada importancia al hecho de que el tratado filosófico y la novela se distinguen por una característica esencial: la intención o no del relato de ficción. Un tratado filosófico no narra una historia, ya sea ficticia o verdadera, expone y desarrolla los principios de una filosofía, producto de un método. Por el contrario, una novela, sin distinguir su género, relata acciones ficticias. Aunque pareciera ocioso llevar a cabo estas precisiones en la terminología, considerar que *La philosophie dans le boudoir* tiene tintes de tratado filosófico puede llevar a conclusiones erróneas en el análisis literario. Es cierta la existencia de una intención filosófica en el texto, como la hay en una gran parte de los textos literarios, pero ésta se subordina siempre a la del relato. Por ello, los discursos y las acciones deben juzgarse siempre bajo la égida de la ficción.

En su artículo, Didier también se pregunta por los motivos de Sade para preferir la forma dialogada de la narración al tratado teórico, y se responde que en dicha intención ve: “A la fois un désir de convaincre, une sorte de souci apostolique, mais aussi une manifestation de la volonté de puissance: l’écrivain se satisfait de pousser l’adversaire idéologique dans ses derniers retranchements et de le tenir à sa merci” (60). En esta primera postura hay una tendencia a adjudicar los discursos de los personajes al escritor; de asumir que la intención de Sade es moralizar a sus lectores e imponer una filosofía. Sin embargo, a pesar de que las consideraciones preliminares de Didier respecto a la forma textual la llevan por el camino de la filosofía, sus conclusiones se acercan más al terreno de la *mimesis*. De manera acertada, aunque no lógica con su exposición, Didier enfatiza que: “Chez Sade [...] le dialogue est parfaitement clos, comme l’enceinte du château ou comme le boudoir où il se déroule. Seul y triomphe la voix du libertin, tandis que celle de l’adversaire est faible, dérisoire” (60) y con ello pone en evidencia la trampa textual de la forma: Sade no intenta comunicar y dialogar con el lector, sino imponer. En el texto sadeano hay, entonces, el deseo de comunicar no sólo a través del contenido, sino también de la forma. El diálogo es una herramienta de la ficción para sumergir al lector en el espacio narrativo, no un instrumento para exponer un sistema filosófico.

Al leer *La philosophie dans le boudoir* no asistimos al intercambio de ideas entre distintos hablantes, sino a la afirmación reiterada de los cuatro postulados de inexistencia de los que habla Foucault. Así como al *boudoir* de Mme. de Saint-Ange únicamente ingresan quienes sirven a los propósitos del libertinaje, en la conversación sólo se admiten intervenciones de aquellos que concuerdan con los cuatro postulados (por ello el Caballero de Mirveil es silenciado en cuanto intenta distanciarse de los absolutos de Dolmancé). Esta idea se confirma en la dedicatoria “Aux libertins” que precede al relato:

Voluptueux de tous les âges et de tous les sexes, c’est à vous seuls que j’offre cet ouvrage; nourrissez-vous de ses principes, ils favorisent vos passions [...] n’écoutez que ces passions délicieuses, leur organe est le seul qui doit vous conduire au bonheur [...] Femmes lubriques, que la voluptueuse Saint-Ange soit votre modèle [...] Jeunes filles trop longtemps contenues dans les liens absurdes et dangereux d’une vertu fantastique et d’une religion dégoûtante, imitez l’ardente Eugénie [...] Et vous aimables débauchés, vous qui, depuis votre jeunesse, n’avez plus d’autres freins que vos désirs, et d’autres lois que vos caprices, que le cynique Dolmancé vous serve d’exemple (1998: 3).

El texto busca una afirmación en las mujeres lascivas, las jóvenes reprimidas por la religión y los depravados. Así, los personajes principales deben ser vistos como modelos a seguir, héroes ejemplares que guiarán las acciones de los lectores. En este sentido, la construcción del texto se encuentra muy lejos del modelo dialógico de la novela (tal como lo entiende Bajtín en sus textos sobre la narrativa de Dostoievski)³ y se acerca más a una estructura monológica, reforzada por el hermetismo del espacio narrativo, cuya característica principal es el aislamiento.⁴

A pesar de que en la narrativa Sade prefiere la representación del diálogo,⁵ dicha forma es sólo una trampa textual. En realidad, en *La philosophie dans le boudoir* las

³ Es importante recordar que la concepción bajtiniana de la novela surge de los textos renacentistas en forma de diálogo que proliferaron en dicha época y en los cuales el pensador ruso observa un síntoma de la modernidad, derivada de los cambios de pensamiento. Sade, al crear diálogos cerrados, parodia la tradición renacentista, pues invierte la diversidad de ideas representada en el dialogismo al unificar la voz de los distintos hablantes en un discurso único e irrefutable.

⁴ En el interior del *boudoir* sólo son aceptados los discursos que reafirman la “filosofía libertina”. Únicamente dos voces del exterior son escuchadas: la primera se materializa a través del panfleto “François encore un effort si vous voulez être républicains”, que interrumpe el hilo narrativo, enfrenta a los personajes con la Historia (la propuesta que se hace mediante el panfleto se enfoca en solucionar el conflicto posrevolucionario concerniente a la religión y a la forma de gobierno) y sitúa al lector en una posición de tensión provocada por tiempos verbales del presente. La segunda voz pertenece al padre de Eugénie, quien por medio de un mensaje legítima las enseñanzas desde su posición familiar, al externar que Dolmancé y Saint-Ange “[auront] un peu travaillé pour [lui]” al pervertir a su hija (164).

⁵ En la estructura de Justine y Juliette también el diálogo es preponderante, ya que, a pesar de que en la primera hay un narrador en tercera persona y en la segunda uno en primera, ambos sujetos narrativos reportan siempre de forma literal e inverosímil los largos discursos “filosóficos” de los libertinos que participan en la historia. Con esta técnica Sade crea una puesta en abismo en donde el *origen-yo* de la narración se disuelve en otros sujetos narrativos.

conversaciones que se recrean están cerradas pues no hay en ellas un contrapeso capaz de generar un cambio de ideas. Existe, pues, una discordancia entre la forma y su contenido. La recreación del diálogo es una actividad mimética en primer grado, pues en ella no existe un narrador susceptible de sospecha; además, en el diálogo el lector se convierte en espectador e incluso partícipe tácito de la conversación. La forma dialogada sitúa al texto en el ámbito de lo dramático, pero también en el del comentario.⁶ El tiempo del discurso es diferente del tiempo de la narración: “el comentario se caracteriza por la tensión o el compromiso, la narración, por la distensión o relajación” (Ricoeur, 1985: 480). A cada situación del lenguaje pertenecen distintos usos de los tiempos verbales del francés, en el comentario se pondera el presente, el pasado compuesto y el futuro; en la narración se usan los tiempos del imperfecto, el pasado simple, el pluscuamperfecto y el condicional, así: “Lo que los gramáticos llaman el pasado y el imperfecto [...] son tiempos de la narración, no porque la narración exprese fundamentalmente acontecimientos pasados, reales o de ficción, sino porque estos tiempos orientan hacia una actitud de distensión. Lo esencial es que el mundo narrado es extraño al entorno directo e inmediato del hablante y del oyente” (481).

A pesar de que en la lectura de *La philosophie dans le boudoir* las afirmaciones e imperativos nos conducen siempre al mismo lugar (la instauración de un modelo ejemplar de conducta y la aceptación de una “filosofía del crimen”), el propio texto genera un desconcierto en el lector, provocado por la forma textual y los tiempos verbales dominantes en el relato.

Al leer la *Philosophie dans le boudoir* estamos preparados para sumergirnos en la ficción, para experimentar y asimilar también la *distentio animi* de san Agustín retomada por Ricoeur en su exposición de la triple mimesis, pero en lugar de eso, encontramos tensión discursiva, la cual, en efecto, no hace más que acorralarnos. Los diálogos recreados por Sade son monólogos desde la soledad del encierro; como dice Didier: “Tout l’art, toute la technique de Sade consiste donc non pas tant à le vaincre [l’adversaire intellectuel], ce qui est trop facile, mais en faire durer la joute” (1972: 63). De tal forma, podemos decir que su técnica discursiva consiste en juntar forma y contenido. El aislamiento del *boudoir*, en donde sólo se permite la entrada de locutores afines al discurso que se expone es reflejo del diálogo cerrado que repite al infinito afirmaciones absolutistas e imperativas.

⁶ De acuerdo con Käte Hamburger: “Una barrera infranqueable separa el discurso asertivo, que versa sobre la realidad, del relato de ficción. De este corte se deriva una lógica diferente [...]. La razón de esta diferencia [...] proviene de que la ficción reemplaza al origen-yo del discurso asertivo, que es *real*, por el origen-yo de los personajes de ficción” (cita en Ricoeur, *Tiempo y narración II*, 476). Además “lo épico abarca todo el campo narrativo; lo dramático, el de la acción llevada a la escena por personajes que dialogan ante el espectador, y lo lírico, la expresión por la poesía de los pensamientos y sentimientos que experimenta el escritor. De esta forma, sólo pertenece a la ficción el género épico [...] y el dramático” (475). De tal forma, es posible decir que el discurso asertivo no es ficción en tanto que utiliza verbos en presente; sin embargo, los personajes que dialogan en un presente de la narración, están en un tiempo ficticio.

Además de la influencia del espacio cerrado en el desarrollo de la trama, la técnica de Sade consiste también en alternar la tensión del discurso con la distensión de la acción. Si se observa con detalle la construcción de los diálogos, aquéllos en los que se desarrollan los conceptos del libertinaje son más extensos y cargados; en ellos el discurso se expone mediante largos párrafos, compuestos por oraciones subordinadas que apenas permiten un respiro al lector. Por el contrario, en la descripción de la orgía, las oraciones son breves y entrecortadas, lo cual desemboca en una lectura ágil. La alternancia entre saturación del discurso y repetición de la orgía provoca, además, un desvanecimiento de la temporalidad.⁷ El primer diálogo comienza con una indicación temporal y el último cierra la narración con otra referencia al *tiempo oficial*;⁸ pero en el transcurso de la lección esas referencias desaparecen por completo. En el proceso iniciático, el *tiempo oficial* marcado por las horas o los horarios de los alimentos en la cultura francesa no tiene cabida.

No se puede obviar la intención pedagógica de la forma dialogada. Así como los personajes tradicionales de la novela francesa pretenden educar a sus lectores e inclinarlos hacia determinada sensibilidad, la novela de Sade busca reeducar a los lectores de fin de siglo por medio de una nueva concepción de la experiencia estética. A través de Dolmancé y Saint-Ange, Sade intenta conmover más que educar moralmente. Eugénie, como personaje arquetípico, además de representar cierta educación sentimental, personifica al lector tradicional, educado dentro de una tradición estética conservadora del recato y las forma, y al cual Dolmancé y Saint-Ange pretenden destruir y reedificar. La intención moralizadora de los personajes se encuentra, evidentemente, inscrita en el plano de la ficción y coincide con el esquema narrativo, es decir, con la iniciación libertina de la joven. En *Idée sur le roman*, Sade aconseja a todo aquel que desea ser escritor: “Évite l’afféterie de la morale; ce n’est pas dans un roman qu’on la cherche; si les personnages que ton plan nécessite sont quelquefois contraints à raisonner, que ce soit toujours sans affectation, sans la prétention de le faire, ce n’est jamais l’auteur

⁷ No se indica la hora exacta en que los personajes llegan a la residencia de Saint-Ange. En el primer diálogo, el Caballero de Mirveil informa que Dolmancé “arrivera à 4 heures précises”; sin embargo, la llegada prematura del personaje en el tercer diálogo contradice dicha afirmación. En el mismo primer diálogo, el Caballero informa: “Nous ne dînons qu’à 7, nous aurons comme tu vois, tout le temps de jaser”, a este respecto, Michel Delon anota que se puede inferir que la acción se llevará a cabo, de acuerdo con la tradición clásica, en un lapso no mayor a tres horas, puesto que, en efecto, el texto concluye con la orden de Dolmancé: “Nous mes amis [Dolmancé, Saint-Ange, Eugénie y Augustin], allons nous mettre à table, et de là tous quatre dans le même lit” (178). Por otro lado, antes de comenzar la lección, Eugénie informa “nous avons déjeuné à une lieue d’ici, j’attendrais maintenant jusqu’à 8 heures du soir sans éprouver le moindre besoin” (13), de lo que se puede inferir que la lección comienza al medio día, lo cual indicaría un lapso de la acción de más de cuatro horas (ver nota 1, página 5 de la edición Pléiade de *La philosophie dans le boudoir*).

⁸ Tomo el término del análisis de *La señora Dalloway* que hace Ricœur en *Tiempo y narración II*: “es importante observar que el tiempo oficial al que los personajes se enfrentan no es sólo este tiempo de los relojes, sino también cuanto tiene de convivencia con él” (543). Más adelante se ahondará en la diferencia entre este tiempo oficial y el tiempo íntimo.

qui doit moraliser, c'est le personnage, et encore ne le lui permet-on que quand il y est forcé par les circonstances" (127).

Los discursos de los personajes son, entonces, una herramienta del *mythos* y el lector debe ver en ellos un camino que conduce al objetivo último de la narración, no una intención del escritor de desarrollar una filosofía en torno al crimen.

Por lo tanto, *La philosophie dans le boudoir* no es un diálogo filosófico, tampoco una obra de teatro y mucho menos un tratado, se trata de una novela híbrida que conjunta todos esos géneros.⁹ De tal forma, las palabras utilizadas por Saint-Ange para describirse a sí misma la convierten en la personificación de la novela: "Enfin, mon cher, je suis un animal amphibie, j'aime tout, je m'amuse de tout, je veux réunir tous les genres" (5). La construcción en diálogos, la utilización de didascalias e incluso la irrupción de un panfleto dentro del hilo narrativo son recursos para reforzar una estructura que, en sí misma, es burla de las tradiciones renacentista y clásica. La hibridación, como mezcla de dos cosas pertenecientes a una naturaleza distinta, constituye el primer desconcierto al que se enfrenta el lector y esa primera confusión es sólo el anuncio de las múltiples discordancias de la obra.

2. *Iniciación y experiencia temporal*

Para Ricœur "la configuración de la trama impone a la sucesión indefinida de los incidentes el sentido del punto final [...], aquél desde el que puede verse la historia como una totalidad" (1985: 135). De la comprensión de la historia como una conjunción significativa, surge una nueva cualidad del tiempo, debido a que "al leer el final en el comienzo y el comienzo en el final, aprendemos también a leer el tiempo mismo al revés [...] el acto de narrar, reflejado en el de continuar una historia, hace productivas las paradojas que inquietaron a Agustín hasta el punto de llevarlo al silencio" (135).

De acuerdo con las consideraciones de Ricœur, la tortura de Mme. de Mistival es el clímax desde el cual debe considerarse el resto de la narración. A partir de esta perspectiva, las discordancias de la forma se acentúan, puesto que la sucesión de las acciones carece de verosimilitud, ya que cualquier lector avezado puede entrever que es improbable que una joven de quince años deseche en menos de un día una educación cristiana aprendida a lo largo de toda una vida. A propósito de la verosimilitud, en *Idée sur le roman*, Sade apunta que en toda novela "le dénouement doit être tel que les événements le préparent, que la vraisemblance l'exige, que l'imagination inspire" (128), por lo que no se le puede culpar de ignorancia respecto a este punto fundamental para la construcción de la trama. Incluso es clara la conciencia del escritor respecto a las transgresiones en sus historias, pues en el mismo ensayo se pregunta: "Ne

⁹ En este sentido, sería pertinente analizar hasta qué punto podríamos hablar de una "novela teatral" de acuerdo con el término utilizado por Henri Coulet en *Études sur le roman français au XVIII^e siècle*.

deviens-je pas doublement coupable de n'avoir pas *bien fait*, si je prouve que je sais ce qu'il faut pour *faire bien*?" (123).

¿Es posible, entonces, ver en la falta de verosimilitud un ardid del autor? A través del final, sabemos que en lugar de una historia de aprendizaje, las acciones en el texto recrean un ritual iniciático situado fuera del tiempo, cuyo propósito es ayudar a Eugénie a entrar en contacto con una propia naturaleza libertina, olvidada por la imposición social del cristianismo. El ritual que se materializa por medio de la repetición provoca una escisión entre el tiempo anterior y posterior, pues a través de la iniciación, Eugénie descubre a la naturaleza como fuerza motora del mundo y al cumplimiento del deseo como único paliativo del sufrimiento provocado por el caos existencial resultado de la desaparición de Dios.

Con la repetición continua de discursos de negación de los preceptos morales de la sociedad, y la descripción de una vorágine orgiástica, Sade transita del tiempo profano al sagrado y construye, con ayuda de algunos elementos característicos de los rituales primitivos, un rito iniciático libertino. Sin embargo, contrario a lo que sucede en los ritos iniciáticos tradicionales, en *La philosophie dans le boudoir* Eugénie pasa de lo colectivo a lo individual y descubre no la capacidad renovadora de la naturaleza, sino el caos reinante y la pulsión violenta del ser humano.

2.1. Del tiempo profano al tiempo sagrado

En su texto de 1958, *Nacimiento y renacimiento. El significado de la iniciación en la cultura humana*, Mircea Eliade revisa los significados y elementos simbólicos de los ritos iniciáticos de las culturas primitivas. De acuerdo con él, los ritos iniciáticos de las mujeres se diferencian de aquéllos de los hombres porque

[...] la iniciación femenina comienza con la primera menstruación. Este síntoma fisiológico, la señal de la madurez sexual, significa una ruptura: el alejamiento de la muchacha de su mundo familiar. Se la aísla de inmediato, separándola de la comunidad, algo que nos recuerda, en el caso masculino, la separación de la madre y la segregación [...] la duración de la segregación varía según las culturas, desde tres días [...] hasta veinte meses o incluso varios años [...] las muchachas conforman al final un grupo, y luego su iniciación se convierte en colectiva, bajo la dirección de las mujeres mayores de la familia (como en India) o de ancianas (África). Estas tutoras las instruyen en los secretos de la sexualidad y fertilidad, y les enseñan las costumbres de la tribu y al menos algunas de sus tradiciones religiosas, las accesibles a las mujeres. Así pues, la educación impartida es de carácter general, pero su esencia es religiosa; consiste en una revelación de la sacralidad de la mujer. Se prepara ritualmente a la muchacha para que asuma su modo de ser específico, es decir, para convertirse en creadora, y al mismo tiempo se le enseñan sus responsabilidades en la sociedad y en el cosmos, responsabilidades que, entre los pueblos primitivos, siempre son de naturaleza religiosa.

Al hablar de los ritos de la pubertad masculinos hicimos referencia al complejo simbolismo del bosque y la cabaña; un simbolismo que es por una parte el del más allá, es decir el de la muerte, y el de la oscuridad de la gestación en el útero materno. El simbolismo de la oscuridad también se enfatiza en la segregación ceremonial de las muchachas, ya que son aisladas en un rincón oscuro de la casa, y entre muchos pueblos se las prohíbe ver el sol, un tabú cuya explicación radica en la conexión mística existente entre la luna y la mujer [...] En casi todas partes también existen, claro está, restricciones dietéticas, y entre algunos pueblos las novicias visten un atuendo especial [...] El elemento importante que sobresale es la segregación, que tiene lugar tanto en el bosque (como sucede entre los swahili), o bien en una cabaña al efecto [...] La ceremonia que concluye el proceso es tan esencial como la segregación, que constituye el primer rito iniciático (1958: 25).

En la descripción se advierte que el propósito de los ritos iniciáticos en las mujeres es dotar a las jóvenes de herramientas para asumir su función dentro de la sociedad. Esta función es religiosa, pues concierne a la capacidad procreadora; razón por la cual es común que el rito comience con la primera menstruación. En los ritos primitivos, la mujer, así como la Madre Naturaleza, representa la fertilidad y renovación constante del mundo. Todo rito constituye la incursión momentánea en un tiempo sagrado que se separa del tiempo profano porque en él se revelan conocimientos que permiten a los iniciados asumir su función en la sociedad y, en algunos casos, conocer el origen del mundo y del ser humano.

Por una parte, si se toma como base la descripción de Eliade, *La philosophie dans le boudoir* comparte con el rito primitivo al menos tres elementos simbólicos que construyen la distinción entre tiempo profano y tiempo sagrado. El primero de ellos es el aislamiento, pues, paralelo al rito primitivo, Eugénie es retirada de la tutela de su madre para acudir a la residencia de Saint-Ange (cuya ubicación se puede inferir en la campiña, lejos de la ciudad¹⁰), en donde pasará “deux jours délicieux” y de la cual no saldrá sin ser “savante”. El segundo elemento es la restricción dietética, que no se impone a Eugénie pero ella misma asume cuando responde “je n’ai chère amie, d’autre besoin que celui de t’entendre” (13) a la invitación de Saint-Ange para desayunar antes de la lección.¹¹ Finalmente, el tercer instrumento es el atuendo distintivo, materializado en las “simarres de gaze [qui] ne voileront [...] que ce qu’il faut cacher au désir” (15) que Saint-Ange proporciona a Eugénie y a Dolmancé antes de comenzar la enseñanza.

Por otra parte, igual que en el rito primitivo, a través de su iniciación, Eugénie obtiene la “revelación de la sacralidad de la mujer”, pero ésta no se relaciona con el misterio de la procreación y la renovación del mundo (razón por la cual ni siquiera se

¹⁰ Ver Michel Delon, *Notice en Sade, Œuvres*, t. III. París: Pléiade.

¹¹ La afirmación de la joven, que dice no tener otra necesidad que escuchar a sus instructores, es eco de las palabras de Saint-Ange, cuando esta última afirmó, páginas antes, que Dolmancé y ella colocarían “dans cette jolie petite tête, tous les principes du libertinage le plus effréné, [ils l’embrasseront de leur] feu, l’alimenteront de [leur] philosophie et lui inspireront [leurs] désirs” (9).

menciona el ciclo menstrual) sino con la inercia destructiva de la naturaleza y la consecuente anulación de la sacralidad de la procreación. Las obligaciones femeninas dentro de la sociedad libertina no son las de madre, vigilante y transmisora de costumbres, sino las de prostituta:

MME. DE SAINT ANGE: Dans quelque état que se trouve une femme, ma chère, soit fille, soit femme, soit veuve, elle ne doit jamais avoir d'autre but, d'autre occupation, d'autre désir que de se faire foutre du matin au soir. C'est pour cette unique fin que l'a créée la nature (39).

Sin embargo, la prostitución como imperativo y deber de la mujer no carece de religiosidad; el saber que se desarrolla durante la lección conduce a Eugénie a asumir el placer sexual como único objetivo de su existencia y a través del cual se puede dar sentido a la vida:

DOLMANCÉ: Livrez-vous, Eugénie, abandonnez tous vous sens au plaisir, qu'il soit le seul dieu de votre existence; c'est à lui seul qu'une jeune fille doit tout sacrifier, et rien à ses yeux ne doit être aussi sacré que le plaisir (21).

La deificación del placer contribuye a la anulación de la capacidad procreadora de la mujer (columna vertebral, a decir de Rousseau en el *Contrat Social*, de la perpetuación de la familia como institución primigenia de la convivencia), y traslada de lo colectivo a lo individual la responsabilidad de ésta en la sociedad. En una sociedad regida por valores cristianos, el papel de la mujer en la colectividad es educar a los hijos y transmitir los valores morales; en la sociedad libertina, la mujer no debe ocuparse más que de su propio placer.

Como la intención primigenia del rito libertino es anular la reproducción femenina para servir a la inercia destructiva de la naturaleza, la pieza más importante de la tríada de elementos simbólicos que se mencionó, con base en lo dicho por Eliade, es el aislamiento. Los otros dos elementos (el atuendo y la restricción dietética) sólo se presentan de forma sutil para contribuir a la construcción de la diferencia entre un tiempo profano, que se desarrolla en el exterior, y uno sagrado, que transcurre en el *boudoir*. El tiempo profano queda entendido como el de la norma y la autoridad, el sagrado como el del relajamiento y lo hierático. El tiempo al interior del *boudoir* se vuelve sagrado en la medida en que “todo tiempo, cualquiera que sea, está ‘abierto’ sobre un tiempo sagrado, en otros términos puede revelar lo que llamaríamos con una fórmula cómoda lo *absoluto*, es decir lo sobrenatural, lo sobrehumano, lo sobrehistórico” (Eliade, 1964: 347); como ya se vio, a través de la iniciación del tiempo sagrado, Eugénie obtiene una revelación que atañe a lo absoluto, a su deber como individuo más allá de la sociedad.

Ahora bien, en su texto de 1958, Eliade establece que el elemento primordial de los ritos iniciáticos de las sociedades secretas es el aprendizaje de un nuevo lenguaje que permite a los iniciados acceder a la sabiduría exclusiva compartida en ellas:

Todas las formas de iniciación de la pubertad, incluso las más elementales, implican la revelación de un secreto y de conocimientos sagrados. Algunos pueblos llaman “los conocedores” a sus iniciados. Además de las tradiciones tribales, los novicios aprenden una nueva lengua, que utilizarán más tarde para comunicarse entre ellos. Una lengua especial —o al menos un vocabulario inaccesible para las mujeres y los no iniciados— es la muestra de un fenómeno cultural que se desarrollará totalmente en las sociedades secretas (28).

Los personajes libertinos de Sade dominan un lenguaje exclusivo que les permite transgredir la norma social, pues éste se relaciona con la liberación del cuerpo. En el primer diálogo, Saint-Ange pide a su hermano que describa los gustos de Dolmancé y el Caballero responde:

LE CHEVALIER: Tu le sais; les délices de Sodome lui sont aussi chers comme agent que comme patient; il n'aime que les hommes dans ses plaisirs, et si quelquefois néanmoins il consent à essayer des femmes, ce n'est qu'aux conditions qu'elles seront assez complaisantes pour changer de sexe avec lui. Je lui ai parlé de toi, je l'ai prévenu de tes intentions, il accepte, et t'avertit à son tour des clauses du marché. Je t'en préviens, ma sœur, il te refusera tout net, si tu prétends l'engager à autre chose: ce que je consens à faire avec votre sœur, est, prétend-il, une licence... une incartade dont on ne se souille que rarement et avec beaucoup de précautions.

MME DE SAINT-ANGE: *Se souiller !...des précautions!* J'aime à la folie le langage de ces aimables gens; entre nous autres femmes, nous avons aussi de ces mots exclusifs qui prouvent comme ceux-là, l'horreur profonde dont elles sont pénétrées pour tout ce qui ne tient pas au culte admis... (Sade, 1998: 7).

En el “culto” libertino hay un rechazo por las costumbres sexuales del mundo profano y los “*mots exclusifs*” de los que habla Saint-Ange son pilares de la distinción entre vida social, cargada de prejuicios, y vida libertina, libre por completo de ellos. Por esto, no es gratuito que el rito iniciático de Eugénie comience por otorgar a la joven un nuevo léxico. De la misma forma en que el mundo se erige ante un niño a través de la adquisición de las palabras, la alumna de los instructores inmorales descubre, vocablo por vocablo, el universo corporal del libertinaje. Eugénie aprende el léxico utilizado en el macrocosmos y los nombres secretos del microcosmos: “ces globes de chair on les nomme indifféremment *gorge, sein, tétons*”, “ce sceptre de Venus on le nomme *membre*”, “ces mouvements se nomment *pollution*, et en terme de libertinage cette action s'appelle *branler*”, “le mot technique est *couilles*,... testicules est celui de l'art”, “une jolie fille ne doit s'occuper que de *foutre* et jamais d'*engendrer*”, “cela s'appelle *décharger*” (16-20).

A la par de la explicación de cada palabra y acción, Eugénie descubre, además, su corporeidad y su propio placer a través de la práctica. Ese placer, que, en palabras de la joven, es: “une sensation impossible à peindre” (22) es la clave de la “filosofía” que sus instructores están encargados de enseñarle.

2.2. El *isolismo* al que estamos condenados

La adquisición del lenguaje secreto del libertinaje y la experiencia de la sexualidad son el acceso a los conocimientos, o mejor dicho, a las verdades que fundamentan la emancipación del libertinaje. En todo momento, Sade juega con la verosimilitud de sus obras, en el prefacio de *Justine y Juliette* el autor ofrece su relato como salido de la realidad y no de la invención; asimismo, en la dedicatoria “Aux libertins” de la *La philosophie dans le boudoir* los personajes son presentados como modelos reales a seguir. Este juego es para Foucault el centro de la obra de Sade. Si en todo momento el escritor habla de la *verdad* de sus relatos, el lector debe entender por ésta:

[non pas] la vérité de ce qu’il raconte [mais] la vérité de ses raisonnements. Le problème du romancier au XVIII^e siècle, c’était d’établir dans la forme de la vraisemblance, une fiction donc qui soit capable d’émouvoir, le problème de Sade est de démontrer une vérité [...] Autrement dit, ce qui doit être vrai, c’est le raisonnement, c’est cette forme de rationalité qui est promue par l’exercice du désir ou qui soutient l’exercice du désir” (2013: 153).

La primera verdad de los razonamientos que se desarrollan en la lección, y de la cual se derivan los demás conocimientos de la educación de Eugénie, es la inexistencia de Dios:

EUGÉNIE, à *Mme de Saint-Ange*: Quoi! réellement, mon aimable amie, l’existence de Dieu serait une chimère?

MME DE SAINT-ANGE: Et des plus méprisables, sans doute.

DOLMANCÉ: Il faut avoir perdu le sens pour y croire; fruit de la frayeur des uns et de la faiblesse des autres, cet abominable fantôme, Eugénie, est inutile au système de la nature (27).

Con la desaparición de Dios, el mito judeocristiano de la creación también se desvanece y en su lugar el libertino ofrece una explicación en la que la naturaleza es fuerza motora del mundo y los seres humanos: “il est démontré que l’homme ne doit son existence qu’aux plans irrésistibles de la nature” (27). La naturaleza como fuerza creadora no es un capricho del razonamiento libertino, sino un resultado del auge de las ciencias en la Ilustración. Los razonamientos de Dolmancé se fundamentan tanto en estudios antropológicos como en descubrimientos recién hechos de genética, así como en textos (un poco tergiversados) de filósofos como Rousseau y Voltaire, a quienes cita

y discute. A través de sus fuentes y de acuerdo con el pensamiento de su tiempo, el libertino de Sade lleva al extremo la máxima de la Ilustración que ve en el ser humano el centro del universo y la clave para comprenderlo.¹²

El derrumbe de la figura de Dios como creador y regente de la conducta humana es el sustento de la nulidad de los valores cristianos y sociales (caridad, honestidad, recato sexual e incluso los crímenes en general: asesinato, robo, etcétera) que conduce, a su vez, a una conducta basada en las pulsiones. En el sistema del libertinaje, la palabra crimen pierde su significado porque: “la destruction, étant une des premières lois de la nature, rien de ce qui détruit ne saurait être un crime” (54) y en el lugar de los valores morales encarecidos por el cristianismo y las leyes, el libertino coloca al egoísmo como eje de las acciones humanas porque “rien n’est aussi indifférent sur la terre que d’y commettre le bien ou le mal; nous goûts, notre tempérament doivent seuls être respectés” (34).

Este retraerse en sí mismo y organizar el mundo a través de las propias pulsiones es el fundamento del *isolismo*. Aunque el término como tal sólo es utilizado en *Justine* y en *Aline y Valcour*, la enseñanza que se imparte a Eugénie gira en torno a este concepto. El *isolismo* define el aislamiento mental y físico de los personajes sadeanos y se puede entender en dos acepciones.

2.3. El *isolismo* como abandono y su relación con la temporalidad

Por una parte, en las primeras páginas de *Justine*, después de uno de los tantos infortunios del personaje, el narrador dice: “Et la malheureuse Justine, deux fois repoussé dès le premier jour qu’elle est condamnée à l’*isolisme*, entre dans une maison où elle voit un écriteau, loue un petit cabinet garni au cinquième, le paye d’avance et s’y livre à des larmes d’autant plus amères qu’elle est sensible et que sa petite fierté vient d’être cruellement compromise” (33).

El *isolismo* de Justine es el camino errático que significa su vida entera. A partir de la muerte de sus padres, la joven hermana de Juliette es arrojada al mundo y decide tomar el camino de la virtud para conducir su vida, pero en éste sólo encuentra vejaciones. En la oración “*être condamné à l’isolisme*” se concentra la realidad de Justine, cuyo destino parece no pertenecerle, puesto que, aunque siempre tome decisiones moralmente correctas, termina confiando en alguien que abusa de ella (Foucault, 2013: 156). El *isolismo* de Justine no atañe sólo a su soledad, también engloba el hecho de que en su errar por el mundo no encuentre a nadie que comulgue con sus valores; ni siquiera al mismo Dios, quien nunca intercede por ella cuando el horror la alcanza.

¹² Al respecto ver Ernst Cassirer, (1932), *Filosofía de la Ilustración*. México: FCE, y Viñas Piquer, (2002), Capítulo III. Humanismo y ciclo clasicista, en *Historia de la crítica literaria*, 2a. ed., Barcelona: Ariel.

En esta primera acepción, el *isolismo* implica también un aspecto temporal. En el mundo narrado de *Justine* y también en el de *La philosophie dans le boudoir*, el ser humano es producto de un capricho del azar y se encuentra solo en el mundo, en constante lucha entre lo que la sociedad establece como norma y lo que la naturaleza dicta. En el mundo materialista¹³ que surge de la desaparición de Dios, el presente es la única ancla del ser humano en la realidad, puesto que tanto el devenir como el origen se han vuelto inciertos. En ese sentido, el *isolismo* es una intensificación de la experiencia temporal porque, de acuerdo con Ricœur, ésta

[...] no consiste sólo en pensar el tiempo como abolido bajo la perspectiva de la idea-límite de una eternidad que lo hiere con la nada. Tampoco se reduce a transferir al registro de la queja y del gemido lo que no era todavía más que un argumento especulativo. Intenta fundamentalmente extraer de la experiencia del tiempo recursos de jerarquización interna, cuyo provecho no será abolir la temporalidad sino profundizarla (79).

Para san Agustín la explicación de la inacción de Dios se encontraba en la perennidad del Verbo, el cual es punto de partida y retorno del ser humano. En Sade, el ser humano se encuentra privado de la estabilidad perenne y Dios queda reducido a un fantasma que atormenta en todo momento la psique de los personajes por su cualidad incomprensible.

Aunque en las disertaciones de los personajes de *La philosophie dans le boudoir* no se explicita de manera textual la cuestión temporal, ésta invade con profundidad las discusiones en torno al libertinaje. Para Dolmancé, la existencia de Dios no posee un sustento racional pues¹⁴

Ce Dieu, que les sots regardent comme auteur et fabricant unique de tout ce que nous voyons, n'est que le *nec plus ultra* de la raison humaine, que le fantôme créé à l'instant où cette raison ne voit plus rien, afin d'aider à ses opérations [...] s'il est certain qu'à supposer que cet être inerte existât, ce serait assurément le plus ridicule de tous les êtres, puisqu'il n'aurait servi qu'un jour, et que depuis de millions de siècles il serait dans une inaction méprisable (27).

Como productos de la Ilustración, los personajes de Sade pasan todo su conocimiento del mundo tangible por el filtro de la razón y la ciencia, y el concepto de Dios se

¹³ En el sentido desarrollado en *L'homme machine* de La Mettrie.

¹⁴ Un razonamiento parecido es expuesto en el *Dialogue entre un prêtre et un moribond*: ««Vous ne croyez pas en Dieu?» demande le prêtre. «Non, répond le moribond. Et cela par une raison bien simple: c'est qu'il est parfaitement impossible de croire ce qu'on ne comprend pas [...] Je te défie toi-même de croire au Dieu que tu me prêches, parce que tu ne saurais pas me le démontrer, parce qu'il n'est pas en toi de me le définir, que par conséquent tu ne le comprends pas, que, dès que tu ne le comprends pas, tu ne peux plus m'en fournir aucun argument raisonnable, et qu'en un mot, tout ce qu'est au-dessus des bornes de l'esprit humain, est ou chimère ou inutilité; que ton dieu une pouvant être que l'une ou l'autre de ces choses, dans le premier cas je serais un fou d'y croire, un imbécile dans le second» (11).

alza frente a ellos como un límite del intelecto. Sin embargo, de manera paradójica, la reminiscencia constante de la inexistencia de Dios hace de éste una figura omnipresente, al grado que pareciera que el objetivo del rito orgiástico es obligar al fantasma a materializarse:

DOLMANCÉ: Un de mes plus grands plaisirs est de jurer Dieu quand je bande; il me semble que mon esprit, alors mille fois plus exalté, abhorre et méprise bien mieux cette dégoûtante chimère: je voudrais trouver une façon ou de la mieux invectiver, ou de l'outrager davantage, et quand mes maudites réflexions m'amènent à la conviction de la nullité de ce dégoûtant objet de ma haine, je m'irrite, et je voudrais pouvoir aussitôt réédifier le fantôme, pour que ma rage au moins portât sur quelque chose (57).

En las palabras de Dolmancé, más que una constatación de inexistencia, parece haber un resentimiento de abandono (el mismo que sufre Justine) que se reitera en el momento culminante del rito iniciático, cuando Mme. de Mistival exclama “Juste ciel!” y Dolmancé responde “N'implore pas, ma mie, il sera sourd à ta voix, comme il l'est à celle de tous les hommes; jamais ce Ciel puissant ne s'est mêlé d'un cul” (171).

Así como Justine es condenada al *isolismo*: “le malheureux individu connu sous le nom d'homme, et *jeté malgré lui* sur ce triste univers” está condenado a sacrificar “tout à la volupté [pour] réussir à semer quelques roses sur les épines de la vie” (3, las curativas son propias). El enunciado es curioso no sólo por su carácter categórico, sino también por su carácter fenomenológico. En él, Sade condensa el sentir que impregna su obra y que se sintetiza por medio del *isolismo*: el desamparo del ser humano que ha sido arrojado al mundo sin una guía moral.

Tal pareciera que para Sade, como para san Agustín, la existencia del ser humano es una caída en el caos. Para san Agustín, el Verbo representaba la estabilidad, la voz a la que vuelve el ser humano en su desgarrar; pero en Sade esa estabilidad no existe y sólo queda la persecución del instante, reconstruido una y otra vez mediante la excitación de la orgía. En otras palabras, en el extravío que genera el orgasmo, el libertino encuentra un respiro que lo saca de la tensión provocada por una existencia que, a su vez, se quiere lograr entender a través de la disertación.

La iniciación de Eugénie se lleva a cabo mediante la repetición de dos acciones: la explicación de algún concepto y la práctica sexual. A lo largo del relato, los personajes ejecutan la diversidad de cuadros sexuales organizados por Dolmancé y repiten de manera constante los orgasmos. Así, por medio de la reproducción continua de las mismas acciones, se materializa un tiempo hierofánico:¹⁵

¹⁵ En el *Tratado de historia de las religiones* Eliade especifica que: “El término ‘tiempo hierofánico’ [...] puede designar el tiempo en que se coloca la celebración de un ritual y que es, por ello mismo, un *tiempo sagrado*, es decir un tiempo esencialmente diferente de la duración profana a la que sigue. Puede designar también el tiempo mítico, ya sea recuperado por medio de un ritual, ya sea realizado por la *repetición* pura

En la religión como en la magia, la periodicidad significa ante todo la utilización indefinida de un tiempo mítico *hecho presente*. Todos los rituales tienen la propiedad de suceder *ahora*, en *este instante*. El tiempo que presenció el acontecimiento conmemorado, repetido por el ritual en cuestión *se hace presente* es “re-presentado”, si así puede decirse, por muy remoto que se lo imagine en el tiempo (Eliade, 1964: 349).

En el ritual iniciático que constituye *La philosophie dans le bouoir* se pretende restituir un tiempo mítico, pero no se trata de aquél de la eternidad cristiana, fundamentada en la existencia de un ser supremo que organiza el mundo, sino el de un coito originario que localiza la clave del saber universal en el propio cuerpo.

Al hombre de la Ilustración le ha sido arrebatada la creencia en un ser supremo y por lo tanto, el consuelo de una estabilidad eterna. En su lugar se colocó una concepción definida de la naturaleza cuyo conocimiento: “no sólo conduce el mundo de los objetos, sino que se convierte para el espíritu en el medio dentro del cual lleva a cabo su propio conocimiento” (Cassirer, 1932: 54). Más allá de las cuatro verdades de inexistencia que Foucault coloca en el centro de la narrativa sadeana, Eugénie descubre una única verdad que puede ser comprobable: la materialidad del ser humano y, por lo tanto, su individualidad, su *isolismo*. Esta verdad se corresponde con uno de los principios fundamentales de la filosofía de la Ilustración: “la ley que obedecen los seres singulares no les ha sido prescrita por un legislador extraño, sino que radica en su propio ser y nos es cognoscible totalmente por él” (59).

La restauración del tiempo original que resulta del rito iniciático y la comprensión del ritual hacen posible asir la vida misma, pues: “el tiempo original sirve de modelo a todos los tiempos. Lo que sucedió un día, se repite sin cesar. Basta con conocer el mito para comprender la vida” (Eliade, 1964: 356). Ceder ante el deseo es regresar a la naturaleza, escuchar la voz interior que prescribe la conducta y, en ese sentido, el ser humano abandonado a la persecución y perpetuación del orgasmo, busca la restauración del tiempo primordial, es decir, de la eternidad.

2.3.1. Más que sadismo, *isolismo*

En *Aline y Valcour*, dentro de una argumentación en torno a la superioridad física del hombre dada por la naturaleza y que por lo tanto debe utilizarse en el acto sexual al infringir dolor en la mujer, se lee lo siguiente: “Je vois cela bien différemment, et ces voluptés doivent être bien tristes, toutes les fois qu’elles ne sont point partagées; l’isolisme m’effraye; je le regarde comme un fléau; je le vois comme la punition de l’être cruel ou méchant, abandonné de toute la terre; il doit l’être de sa compagne, il n’a pas su répandre le bonheur; il n’est plus fait pour le sentir” (1795: 128).

y simple de una acción provista de un arquetipo mítico. Finalmente, puede también designar los ritmos cósmicos” (347).

En esta segunda acepción, el *isolismo* define la experiencia sexual que no puede ser compartida. Al principio de la lección, Eugénie afirma que su placer no puede ser transmitido con palabras, y más adelante, cuando Dolmancé se encuentra en medio de una disertación en torno a la inexistencia de impedimentos para llevar a cabo un crimen, por más atroz que éste sea, la joven pregunta:

EUGÉNIE: Mais si l'action nuisait à une très grande quantité d'individus, et qu'elle ne nous rapportât à nous, qu'une très légère dose de plaisir, ne serait-il pas affreux de s'y livrer alors?

DOLMANCÉ: Pas davantage, parce qu'il n'y a aucune comparaison entre ce qu'éprouveront les autres et ce que nous ressentons: la plus forte dose de douleur chez les autres doit assurément être nulle pour nous, et le plus léger chatouillement de plaisir, éprouvé par nous nous touche [...] La source de tous nos erreurs en morale vient de l'admission ridicule de ce fil de fraternité qu'inventèrent les chrétiens, dans le siècle d'infortune et de détresse [...] Mais il est impossible d'admettre cette doctrine! ne naissons pas tous *isolés*; je dis plus, tous ennemis les uns des autres; tous dans un état de guerre perpétuelle et réciproque? (98-99, las cursivas son propias).

El placer como imperativo es también una fuente del *isolismo*. Si el ser humano no es capaz de comprender el mundo más que a través de su cuerpo y su individualidad, la ética fundamentada en una metafísica de las costumbres, establecida por Kant, no tiene cabida en el imaginario libertino. En el texto, la sexualidad y con ella las prácticas eróticas que profundizan su experiencia, más que un aspecto de la vida de los hombres, se vuelven imperativo categórico. El *isolismo* define la incapacidad de otredad del ser humano en la práctica sexual, pues, como remarca Dolmancé, en el extravío de la sexualidad lo único certero es el placer propio. Si la naturaleza ha creado a todos en el aislamiento, no puede existir un mandato que provenga de ella que nos impulse a cuidar de los otros, a preferir la felicidad y el bienestar de los otros por encima de los nuestros. Ésa es la descripción que de manera tradicional se ha hecho del sadismo; sin embargo, el término no engloba la profundidad que posee el *isolismo*, mucho más adecuado para describir las prácticas sexuales de los villanos de Sade y que, de manera desafortunada, no ha sido rescatado en el léxico.

Si nos apegamos a la tradición filosófica de la época, en particular a lo establecido por Kant en la *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, los razonamientos de Dolmancé y Saint-Ange, que pretenden establecer una ética con base en el empirismo, caen en un error filosófico fundamental:

Las leyes morales, junto con sus principios, no sólo se diferencian esencialmente, dentro de todo el conocimiento práctico, de todo lo restante en lo que haya cualquier cosa empírica, sino que toda la filosofía moral descansa enteramente sobre su parte pura, y, aplicada al hombre, no toma prestado ni lo más mínimo del conocimiento del mismo (antropología), sino que le da, como ser racional, leyes a priori, las cuales, desde luego, exigen además una capacidad de juzgar aguzada por la experiencia en parte para distinguir en qué casos tienen su aplicación, y en

parte para provocarles acceso en la voluntad del hombre y energía para la ejecución, pues éste, afectado él mismo con tantas inclinaciones, es ciertamente, capaz de la idea de una razón pura práctica, pero no puede tan fácilmente hacerla eficaz in concreto en su modo de vida.

Una metafísica de las costumbres es, así pues, indispensablemente necesaria, no meramente por un motivo de la especulación, para investigar la fuente de los principios prácticos que residen a priori en nuestra razón, sino porque las costumbres mismas permanecen sometidas a todo tipo de corrupción mientras falte ese hilo conductor y norma suprema de su correcto enjuiciamiento (2010: 111).

Con la categorización del placer individual, Sade no construye una filosofía, más bien profundiza la situación tradicional expuesta en la novela libertina de sus contemporáneos.

El tópico de iniciación es recurrente en los relatos del género, *Manon Lescaut*, *Les égarements du cœur et de l'esprit*, *Thérèse philosophe*, *Le portier de Chartreux* y *Les liaisons dangereuses* son textos que narran el descubrimiento de sus personajes del mundo amoroso y erótico. De acuerdo con Reichler, en la situación iniciática libertina se repite un patrón que comienza con la idealización amorosa de una joven, continúa con el desengaño y termina con la asunción de un saber. La entrada en el mundo erótico y sexual es, para Reichler, una desacralización del texto bíblico en donde el iniciado se encuentra frente a un nuevo Árbol del Conocimiento que revela un secreto que facilita la inserción social del iniciado: “Toute maîtrise, dit ce secret, est corrompue et corruptrice; toute respectabilité est un leurre; toute croyance une fable” (1982: 105). El conocimiento adquirido, además de ejercer una dura crítica de cualquier tipo de autoridad “place le désir au centre de sa conception de l’homme et de la société, et fait du sexe, objet unique du désir, l’enjeu d’une connaissance réservée” (106). Para Reichler, la desacralización de la mujer en Sade organiza una homologación entre las relaciones intrafamiliares y el macrocosmos cultural e histórico:

La lutte contre l’idéalisation tient une place considérable que les supplices infligés à Madame de Mistival résumant symboliquement: violée et infectée, elle est ensuite cossue, en sorte qu’elle bafoue dans sons corps la double inscription mythique dont elle est porteuse: virginité et fécondité. Nulle dérélition, chez Sade, apparemment, puisqu’il n’y a pas d’objet inaccessible, nul besoin non plus d’un achèvement plus heureux. Tout Sade paraît voué à développer à l’infini les aventures de la maîtrise, et le pamphlet intitulé «Français encore un effort...», inséré dans la *Philosophie* rappelle comme une pétition de principe, en termes d’histoire politique, qu’il ne saurait y avoir de demande insatisfaite, de quête prolongée: il prescrit aux citoyens et citoyennes, pour que ce soient enfin concrétisées des mœurs républicains, le devoir de prêter leur corps à quiconque le désire. Et cependant la visée d’une référence idéale, d’une illusion féconde, bref d’une souveraineté imaginaire, ne peut être totalement évacuée. Elle imprime à l’œuvre de Sade un mouvement de balance et confirme, dans le récit libertin d’initiation l’existence d’une incomplétude (108).

La mujer sacralizada por el cristianismo, vuelta símbolo de virginidad y fecundidad es ahora prostituta negada a la reproducción. El suplicio de Mme. de Mistival es la orfandad que culmina la iniciación de Eugénie y su colocación al final del relato dota de sentido al texto: al coser la vagina infectada de su madre, Eugénie desafía a la autoridad social, a la institución familiar y acepta el deber de entregarse con el único objetivo de dar y recibir placer; nunca con el de perpetuar la existencia del ser humano y sus leyes. Así, el saber libertino es un resultado aparentemente lógico de las ideas de la Ilustración.

Si bien en *La philosophie dans le boudoir* no existe una historia verosímil de cómo una joven se vuelve libertina, sí hay un relato verosímil y estructurado del rito iniciático que introduce en el mundo a una joven ya predispuesta al libertinaje; el relato de cómo una joven descubre su individualidad dentro de la colectividad social, una iniciación en el culto *isolista*.

A manera de conclusión, se puede decir que la sexualidad humana desplegada en el texto sadeano resalta la oposición entre los tiempos íntimo y social del ser humano. De acuerdo con Bataille (1957) la prohibición de la sexualidad se encuentra relacionada con el descubrimiento de la mortalidad y la consecuente institución del trabajo. El tiempo del trabajo es aquel que es productivo y da sentido a la vida porque nos aleja del estatismo que representa la muerte; en ese sentido, la sexualidad es un tiempo no productivo que debe ser regulado e incluso evitado. Ahora bien, el erotismo es el aspecto que distingue la sexualidad humana de la animal, pues éste es resultado de la capacidad cognitiva. Pero no toda la actividad sexual del ser humano es erótica, sólo lo es aquella que no se lleva a cabo de manera mecánica. El descubrimiento de la excitación por medio de la estimulación del intelecto moviliza la vida interior, pues en cada acto erótico se cuestiona al ser, quien busca un complemento en el otro. Así como la prohibición sexual surge del descubrimiento de la mortalidad y la institución del trabajo, la violencia reprimida es también resultado de la civilización. Para Bataille muerte y trabajo están estrechamente relacionados. Trabajamos como resultado de la sensación de abismo que produce en nosotros la muerte, y a su vez la muerte es algo horroroso pero admirable:

El mundo del trabajo y la razón es la base de la vida humana; pero el trabajo no nos absorbe enteramente y, si bien la razón manda, nuestra obediencia no es jamás ilimitada. Con su actividad, el hombre edificó el mundo racional, pero sigue subsistiendo en él un fondo de violencia. La naturaleza misma es violenta y, por más razonables que seamos ahora, puede volver a dominarnos una violencia que ya no es la natural, sino la de un ser razonable que intentó obedecer, pero que sucumbe al impulso que en sí mismo no puede reducir a la razón (1957: 44).

Las transgresiones que se llevan a cabo en la orgía sadeana horrorizan no porque se encuentren dentro de la naturaleza, como fallidamente intentan demostrar Dolmancé

y Saint-Ange, sino porque son producto de seres racionales en lucha consigo mismos. El aprendizaje de Eugénie no se limita a establecer la simple búsqueda del placer corporal como motor de la existencia, va más allá, pues en esa búsqueda se inserta una cuestión moral. En el contexto histórico de creación de la obra, el libertinaje existe porque las leyes y los discursos morales hacen de las prácticas sexuales un tabú que amerita la pena de muerte.

La sexualidad que persiguen los personajes de *La philosophie dans le boudoir* no es la de un animal que busca la reproducción de su especie, se trata de un erotismo complejo que potencia el placer en la medida en que la mente se libera de los límites impuestos por la sociedad y se retrae en sí mismo. El *isolismo* es libertad y conocimiento, por lo tanto, está relacionado con una cuestión política y religiosa.

Obras citadas

- BARGUILLET, François. 1981. *Le roman au XVIII^e siècle*. París: Presses Universitaires de France.
- BATAILLE, George. 1957. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.
- CASSIRER, Ernst. 1932. *Filosofía de la Ilustración*. México: FCE.
- DIDIER, Béatrice. 1972. “Sade et le dialogue philosophique”. *Cahiers de l’Association Internationale des Études Françaises*, núm. 24. Pp. 59-74.
- ELIADE, Mircea. 1964. *Tratado de historia de las religiones*. México: Era.
- . 1958. *Nacimiento y renacimiento. El significado de la iniciación en la cultura humana*. Barcelona: Kairós.
- FOUCAULT, Michael. 2013. “Conférences sur Sade”. *La grade étrangère. À propos de littérature*. París: École des hautes études en sciences sociales. Pp. 145-173.
- KANT, Immanuel. 2010. *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*. Madrid: Gredos.
- REICHLER, Claude. 1982. “Le récit d’initiation à l’âge classique”. *Littérature*, 24. Pp. 100-112.
- RICŒUR, Paul. 1985. *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Trad. Agustín NEIRA. Buenos Aires: Siglo XXI.
- SADE, Donatien Alphonse François de. 1998. *Œuvres*, tt. I, II y III. París: Gallimard. Bibliothèque de la Pléiade.
- . 1909. *L’oeuvre du Marquis de Sade: Zoloé, Justine, Juliette, la Philosophie dans le boudoir, Oxtiern ou Les malheurs du libertinage: pages choisies, comprenant des morceaux inédits*. Introd. Guillaume APPOLLINAIRE. París: Bibliothèque des Curieux.
- . 1801. *Les crimes de l’amour*. Bruselas: Gay et Douce.
- . 1795. *Aline et Valcour ou le Roman Philosophique*. París: Girouard.

“Im Kampf, Penthesilea und Achill”. Penthesilea y Aquiles: ¿Kleist y Goethe?

Raúl TORRES MARTÍNEZ

Universidad Nacional Autónoma de México

Este pequeño ensayo pretende revisar la vieja teoría del *agón* literario entre Heinrich von Kleist y Johann Wolfgang Goethe, aportando algo novedoso desde el punto de vista de la Grecística, y tomando, a modo de ilustración, elementos de la tragedia *Penthesilea* del escritor prusiano. La Antigüedad, la androginia y el agón mismo son puntos de partida desde los que podemos sacar provecho al aproximarnos al llamado *Goethezeit*.

PALABRAS CLAVE: mitología griega, homoerotismo, Kleist, *Penthesilea*, Goethezeit, Goethe.

This little essay aims at elaborating on the old theory of the literary *agon* between the german poets Heinrich von Kleist and Johann. Wolfgang Goethe. It provides some Greek elements until almost unnoticed to modern scholars, taking, as a sort of example, the tragedy *Penthesilea* of the prusian author. Greek antiquity, androgyny and the agon itself, are points of view from wich we may win new perspectives in approaching the so-called *Goethezeit*.

KEYWORDS: Greek mythology, homoerotism, Kleist, *Penthesilea*, Goethezeit, Goethe.

I

Wilhelm von Humboldt, en un *locus classicus* (Humboldt, 2002: 609) hoy, sin embargo, casi desconocido, “Acerca de la diferencia entre los sexos y su influjo sobre la naturaleza orgánica”, publicado en 1795 en *Die Horen*, la revista de Schiller, dice a la letra: “La naturaleza no sería naturaleza sin él [*sc.* el concepto de sexo], su mecanismo se detendría y, tanto la atracción (“Zug”) que une a todos los seres, como la *lucha* que todos necesitan para *armarse* con la energía que a cada uno le es propia, desaparecerían, si en lugar de la diferencia de sexos tuviéramos una igualdad aburrida y floja” (Humboldt, 2002: 268).

La *Penthesilea* de Bernd Heinrich Wilhelm von Kleist no parecería ser otra cosa que la confirmación de esta observación que hace Von Humboldt sobre los sexos. Sin embargo, es conocido que en las postrimerías del siglo XVIII y los comienzos del XIX, muchos de los más grandes ingenios alemanes se ocuparon de esa discusión. No sólo

Wilhelm von Humboldt, sino también Hegel, Sophie von Laroche, y otros, dejaron testimonio de su preocupación por responder a la pregunta *ob die Weiber Menschen sind?*,¹ misma que, si se respondía afirmativamente, desembocaba en la reflexión sobre la complementareidad o no de los sexos, pero no exclusivamente en el sentido de que las cualidades de uno subsanen las carencias del otro y ambos se repartan las tareas de la reproducción, sino también —y ésta era la respuesta que suscribía Humboldt— en el sentido del viejo mito platónico de la perfección de los sexos mediante su fusión. La androginia en la literatura alemana de la época es un tópico común: la *Mignon* de los *Años de aprendizaje de Wilhelm Meister* goetheanos no concordaba, en la versión original (1785) —llamada *Theatralische Sendung*—, con el pronombre femenino, como en la versión definitiva (1796), sino con ambos, el masculino y el femenino.² Como la Clärchen de *Egmont*³ o la Kunigunde de *Das Käthchen von Heilbronn*, de Kleist, varios personajes femeninos se presentan en escena, a lo largo de la novela, vestidos de hombre: Mariane, Therese, y en el capítulo sexto del libro IV, nos encontramos —significativamente dentro de nuestro contexto—, incluso con una *schöne Amazone*,⁴ *Inbegriff* de la androginia perfecta, tal como la postulaban Goethe y Humboldt según el modelo platónico. En general, algún estudioso ha llegado a considerar que toda la *Bildungsroman* de Wilhelm Meister tiene una estructura en la que se representa la transformación de lo masculino en lo femenino como una manera de “superar la zona de conflicto andrógina” (Emrich, 1963: 73).

II

Pentesilea es una amazona, más aún, la reina de las amazonas, que ha acudido al campo de batalla frente a Troya para que el viejo rey de la ciudadela amenazada por los griegos la purifique, según una versión, por el asesinato de su hermana Hipólita

¹ “¿Son las mujeres seres humanos?” Cf. la antología de textos sobre este tema, reunida por Sigried Lange en 1992: *Ob die Weiber Menschen sind. Geschlechterdebatten um 1800*. Leipzig: Reclam-Verlag, que incluye, en las páginas 284 a 308, el ensayo de Humboldt. La discusión es antiquísima y puede remontarse al sínodo de Macon en la Galia del siglo vi (Kahl, 2014: 68, 69).

² Por ejemplo, en *WA I*, 59, 235: “Mignon, der sich hinter Wilhelms Stuhl hingestellt hatte...”; “Ich wollte sie [=Mignon] küssen...” En el libro tercero de la redacción final (*WA I*, 21, 312) se llama a Mignon, despectivamente, “zwitterhaftes Geschöpf”, y en el cuarto (*WA I*, 22, 10) exclama la propia Mignon: “ich bin ein Knabe, ich will kein Mädchen sein”.

³ En *Egmont*, no sólo Clärchen querría ser hombre para seguir al héroe a la batalla (Acto I, ‘Bürgerhaus’: “Welch Glück sonder gleichen ein Mannsbild zu sein”); también Fernando, el hijo del Duque de Alba, querría ser mujer para poder unirse a Egmont (Acto V, ‘Gefängnis’: “O daß ich ein Weib wäre!”).

⁴ Cf. Hans-Jürgen Schings, 1985. “Wilhelm Meisters schöne Amazone”. *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*. 29, Stuttgart: Kröner, 141-206. Goethe define el concepto de “amazona” —en una reseña a la novela anónima “Confesiones de un alma bella, escritas por ella misma” (1806)— como “una *Männin*, una mujer tal como ha sido pensada por un hombre”, haciendo referencia a Atenea, la virago (“*Männin*”) nacida con armadura de la cabeza de Zeus.

(*H*, 1940: ‘Penthesilea’) quien, según otra, fue muerta por Hércules en su noveno trabajo (*H*, 1280: ‘Herkules’). Las amazonas, precisamente por su calidad de salvajes y remotas llamaron poderosamente la atención del Siglo de las Luces, interesado como estaba, por esas formas de humanidad originaria, desaparecida ya en la sociedad moderna. Baste recordar la famosa parodia de *Dafnis y Cloe* escrita por Wieland con el nombre de *Koxkox und Quiquequetzel. Eine mexikanische Geschichte*, donde México es un lugar tan fabuloso y prístino como la Escitia vecina del Mar Negro, patria de las amazonas. La mezcla de masculinidad congénita a esta raza guerrera, hija de Marte, chocó con el espíritu racionalista de muchos griegos. Paléfato, autor de la época del célebre bisexual Alejandro Magno (*DNP* 5, 349, s.v. ‘Hephaistion’), en su colección de cosas maravillosas *περὶ ἀπίστων ἱστορίων*, negó la existencia de las amazonas, con el argumento, casi dieciochesco, de que no eran mujeres, sino hombres muy bien rasurados y con el pelo largo⁵ —argumento que nos recuerda también la opinión de Thomas Mann sobre sus contemporáneos jóvenes, igualmente rasurados que hacían pareja con mujeres de pelo corto y pantalones.⁶ En las amazonas, pues, hay un conflicto de sexos que las lleva al punto de asesinar a los hombres —incluidos sus hijos varones: Homero las llama ἀντιάνθρωποι (*Iliada* III, 189; VI, 186: “contrapartida del hombre”)—, pero al mismo tiempo a comportarse de manera guerrera y masculina, es decir, siguiendo a Wilhelm von Humboldt, *luchan y se arman con la energía que les es propia*, pero no como mujeres —ni como hombres—, sino como *viragos*.

Por otra parte, tenemos al más célebre de los héroes griegos, Aquiles. Lo mismo que Penthesilea, hija de Marte, también Aquiles es de origen divino, hijo de la diosa Tetis. Pero en la *Penthesilea* de Kleist, los emparienta asimismo —hecho que, me parece, ha sido descuidado hasta ahora por la investigación— su naturaleza de *sierpes*. En efecto, aunque la etimología de Ἀχιλλεύς es muy discutida (*H*, 32: ‘Achilles’) y el nombre, casi con seguridad, es de origen prehelénico, Ἀχιλλεύς podría ser una braquilogía de Ἀχιλλ[λ]όγονος (“hijo de sierpe”), dado que Tetis se transforma preferentemente en culebra.⁷ Ya en los versos 18 a 20 de la primera escena de la tragedia de Von Kleist, Odiseo anuncia que Penthesilea conduce un “ejército cubierto con pieles de serpiente” (*ein Heer bedeckt mit Schlangenhäuten*) y que ese ejército, *heißer Kampflust voll* (“ardiente en su gana de luchar”), se acerca *durch der Gebirge Windungen heran* (“a través de los meandros montañosos”). Así pues, el hijo de la sierpe, Aquiles, aguarda

⁵ Véase el breve capítulo 32 de las *Historias increíbles*: *περὶ Ἀμαζόνων: τάδε λέγω καὶ περὶ Ἀμαζόνων, ὅτι οὐκ γυναικες ἦσαν ... ἀλλὰ ἄνδρες βάρβαροι* (“Acerca de las amazonas: esto digo también acerca de las amazonas, que no eran mujeres ... sino hombres bárbaros”). Cf. Brodersen, 2002: 84.

⁶ Mann celebra, en su ensayo *Sobre el matrimonio*, las “cabezas rapadas” de la mujer y la desaparición de “cierta manera de ser de la masculinidad”, más bien “lasciva” y “boba”: “el proceso apunta, se puede decir, hacia una especie de humanización de ambos sexos que posibilita la camaradería” (Mann. 1990: X, 194).

⁷ Según autorizada opinión, partiendo etimológicamente de ἔχις (“culebra”), de la *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* (I, 221), de acuerdo con J. Wilhelm Mannhardt en sus *Antike Wald- und Feldkulte* de 1877. Cf. *DKP*, I, 46, ‘Achilleus’, donde, cien años más tarde, se remite todavía al criterio de Mannhardt.

a las serpientes que van bajando, serpentidamente, por los repliegues del monte. Otra vez la confusión de las relaciones sociales: Aquiles terminará por enamorarse, según la tradición posthomérica, de Penthesilea, que no solamente es virago, sino, como sierpe, es también su madre; Penthesilea, por su parte, dará muerte a su hijo, despedazándolo, tópico de las *Bacantes* de Eurípides, otra fuente antigua de Von Kleist. Como Penthesilea oscila entre mujer y hombre, Aquiles también lo hace entre hombre y mujer. De joven, para evitar que marche a la guerra de Troya, su madre Tetis lo disfraza de mujer y lo esconde entre las hijas del rey de Esciro, Licomedes, con el nombre de Pirra (*H*, 34: ‘Achilles’); el argumento todo de la *Iliada* no es otra cosa que la ira que lo invade tras la muerte de su *mignon*⁸ Patroclo a manos del héroe troyano Héctor. Según una versión, quizá basada en un pasaje del canto XXIII (v. 556) de la *Iliada*, a la muerte de Patroclo, Aquiles se enamora de Antíloco, a su vez asesinado por Memnón, el hijo de la Aurora, a quien también da muerte el Pelida: Antíloco —retomado por Von Kleist— no es, pues, más que un doblete de Patroclo: es, entonces, el amante actual de Aquiles quien tiene que referir, en la tragedia de nuestro autor, el gradual enamoramiento de su amante hacia una, en este caso, *virago*. No son, desde luego, Patroclo y Antíloco los únicos amores de Aquiles: también Deidamia, una de las hijas de Licomedes y, según la *Hécuba* de Eurípides, Polixena, a quien, tras la muerte de Aquiles, sacrifica Neoptólemo, hijo de Deidamia y Aquiles, a los manes del héroe. Ahora bien, según una tradición posterior, como hemos dicho, Aquiles se enamora también de Penthesilea, apenas al arrebatarle la cimera y verla de cerca, tras haberla herido de muerte. Es decir, luego de dos amores (el “Zug”, de nuestra cita inicial de Humboldt) masculinos y dos femeninos, Aquiles termina con un amor andrógino —amor que, según el erudito bizantino Ioannes Tzetzes (siglo XII), culminó de manera necrofílica (*H*, 1939: ‘Penthesilea’).

Pero la tragedia de von Kleist difiere de la versión corriente del mito. Unánimemente, en casi todas las variantes que conocemos, Aquiles mata a Penthesilea en duelo singular. Von Kleist parecería conocer, sin embargo, una muy rara variante, según la cual la situación es la contraria: Penthesilea mata a Aquiles. En efecto, un poco conocido paradoxógrafo platónico, Tolomeo, apodado “la codorniz” (Πτολεμαῖος ὁ Χέννος) escribió, en la segunda mitad del siglo I, una *καὶνὴ ἱστορία* o “historia novedosa” (*DNP* 10, 558, ‘Ptolemaios [64]’), que es, justamente novedosa, porque pretende ser *inversa*. En ella, los mitos tradicionales son contados al revés, lo que explica que ese mismo Tolomeo ‘Codorniz’ haya escrito también un *ἀνθόμηρος* o “contrapartida homérica”, en 24 cantos, como parodia de la *Iliada*. Si bien sabemos que Heinrich von Kleist estudió (en compañía de Otto Rühle von Lilienstein, amigo de su época de concripto, pero que lo acompañó prácticamente toda su vida) griego y latín, primero por cuenta propia y luego, abundando en el latín, hacia 1800, como estudiante de la Universidad de Fráncfort del Óder (Müller-Salget, 2002: 33 y ss.), es difícil creer que hubiera conocido la existencia del paradoxógrafo Tolomeo. Es evidente que, como muchas otras

⁸ El nombre, como masculino (fr.: *le mignon*) se usaba en el siglo XVIII para designar a un amante homosexual.

informaciones sobre el mundo antiguo clásico, ésta también la encontró en el famoso *Gründliches Mythologisches Lexikon* de Benjamin Hederich, que anteriormente había utilizado Goethe para sus obras juveniles, especialmente en su farsa *Dioses, Héroes y Wieland*, de 1774. Según la edición de 1770 del diccionario de Hederich, en su columna 1940, Tetis logró volver a Aquiles a la vida, y éste, resucitado, se vengó de Penteselea dándole muerte también. De nuevo la confusión: no fue Aquiles el matador de Penteselea, ni ésta el verdugo de Aquiles: ambos tuvieron oportunidad de darse muerte alternativamente. Es interesante que, según una tradición, Aquiles vivió, tras su muerte, en la isla de Leuke, en compañía de Antíloco y unido a Helena, con quien procreó a Euforión.⁹

III

En la vida no literaria, por otro lado, tanto Goethe como, sobre todo, Heinrich von Kleist, experimentaron en algún momento inclinaciones andróginas.¹⁰ En una carta a su media hermana, de mayo de 1799, Kleist, de veintidós años, protesta contra las tendencias sexuales de Ulrike en un famoso epigrama de felicitación por el año nuevo de 1800: “Un anfibio eres tú, que vives entre dos elementos: no vaciles más y define por fin tu sexo. Nadar y volar a la vez es imposible, por ello, abandona el agua e intenta el aire, ¡sacude tus alas y vuela!” (Detering, 2002: 125).

Y a su amiga Adolphine von Werdeck le escribe, durante el viaje en el que acompañó a Ulrike a París en 1801: “No hay un ser en el mundo que ame yo más que a mi hermana. Pero, ay, qué desacierto ha cometido con ella la naturaleza: ha creado un ser que no es ni hombre ni mujer y que, al mismo tiempo, se mueve como anfibio entre los dos sexos” (Müller-Salget, 2002: 39). Es evidente que la preocupación por la androginia de la hermana, una verdadera amazona que solía vestir como hombre, provenía de la inseguridad por su propia condición, inseguridad que confirman las dos “cartas de amor” que escribió a Friedrich Lose y a Ernst von Pfuel, amigos del servicio militar y este último, exitoso político que llegó a ser ministro de guerra de Prusia, cuarenta años después de la muerte de von Kleist.¹¹ Seguramente el carácter anfibio de Bernd

⁹ Acerca de Euforión escribe el *Neuer Pauly* (DNP, 4, 265, ‘Euphorion [1]’): “Euforión es una figura inventada por Tolomeo ‘Codorniz’: hijo alado de Aquiles y Helena, es alcanzado por el rayo de Zeus, en la isla de Melos, por no corresponder al amor del dios. Las ninfas que entierran su cadáver son transformadas por Zeus en ranas. En la Segunda Parte del *Fausto* de Goethe, Euforión es hijo de Fausto y Helena”.

¹⁰ Cf. Rüdiger Scholz, *Die beschädigte Seele des großen Mannes. Goethes Faust und die bürgerliche Gesellschaft*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011, p. 240, nota 220: “Narzissen wie Goethe oder Thomas Mann hatten starke homosexuelle Komponenten in ihrem Charakter”.

¹¹ En la carta a Von Pfuel (del 7 de enero de 1805), Kleist se sirve de imágenes militares para hablar de su inclinación por el amigo: “ven conmigo a Anspach y disfrutemos de nuestra dulce amistad. Déjame, tras todas estas luchas, adquirir, por lo menos, algo que me haga la vida más llevadera... No me casaré nunca, tú serás para mí esposa, hijos y nietos... Si alguna vez te llama al campo de batalla una guerra justa, ve para que conozcan tu valor en la necesidad”. En palabras de Heinrich Detering: “la andrógina Penteselea corresponde a Kleist mismo; su amado guerrero-divino [Von Pfuel] al guerrero-divino Aquiles” (2002: 117; 139).

Heinrich, paralelo al de Ulrike, le permitió la creación de las inusuales figuras femeninas de sus obras, especialmente de Penthesilea. Müller-Salget (2002: 51) piensa, incluso, que el verso 1348¹² de la tragedia es reflejo de lo que Wieland le escribiera a Kleist, en relación con el inconcluso drama *Guiscard*, lo que lo lleva a confirmar “la fuerte identificación de Kleist con su personaje Penthesilea”.¹³

Por su parte, Goethe estaba seguramente en lo cierto cuando escribió a Kleist, el primero de febrero de 1808, como respuesta al envío del número uno de la revista *Phöbus* que contenía el *Fragmento orgánico de la tragedia Penthesilea*: “Con la *Penthesilea* aún no puedo sentirme a gusto del todo: está hecha de un sexo tan maravilloso y se mueve en una región tan extraña que tengo que tomarme tiempo para encontrarme en ese mundo” (*WA* IV, 20, 15). Lo “maravilloso” y “extraño” que encuentra Goethe en la figura de Penthesilea no puede ser más que la mezcla de lo femenino y masculino, acerca de lo cual Kleist mismo escribió a Marie von Kleist, esposa de un pariente lejano, pero íntima corresponsal del poeta: “es verdad, mi ser más íntimo está allí [en *Penthesilea*]: toda la suciedad¹⁴ y el esplendor de mi alma” (Detering, 2002: 138). Nótese que Goethe no rechazó de manera tajante el problema del sexo en *Penthesilea*. Sólo dijo que tendría que “tomarse tiempo para [re]encontrarse en ese mundo”. Quizá recordara su tan juvenil como íntima relación con el duque de Sajonia-Weimar-Eisenach, Carlos Augusto¹⁵, que parecería estar detrás de las últimas estrofas del poema *An den Mond*:

Selig, wer sich vor der Welt
Ohne Haß verschließt,
Einen Mann am Busen hält
Und mit dem genießt,

Was, von Menschen nicht gewußt
Oder nicht bedacht,
Durch das Labyrinth der Brust
Wandelt in der Nacht.¹⁶

¹² *Penthesilea*, 1348: Prótoe a Penthesilea: “No te hundas aun cuando te oprima el Orco entero”. Wieland le había escrito a Kleist en verano de 1803 las siguientes palabras: “Tiene usted que concluir su *Guiscard*, aun cuando lo oprima el Cáucaso [...] entero”. Wieland llegó a afirmar que “si los espíritus de Ésquilo, Sófocles y Shakespear [*sic*] se unieran para crear una tragedia, ésta tendría que ser *La muerte de Guiscard el normando*, de Kleist” (Müller-Salget, 2002: 70).

¹³ Sobre la indudable homosexualidad de Heinrich von Kleist y la manera en que la modeló literariamente, véase el capítulo III de *Das offene Geheimnis* de Heinrich Detering.

¹⁴ “Schmutz” (“suciedad”) es una lectura discutida; existe la variante “Schmerz” (“dolor”). En relación con ese muy controvertido problema filológico, véase Detering, 2002: 356, nota 52, con la bibliografía pertinente.

¹⁵ Educado, por cierto, fundamentalmente por Wieland, con quien Von Kleist encontró refugio en su malogrado viaje a Weimar (*vide infra*).

¹⁶ Una traducción podría ser: “Bienaventurado el que se aparta / del mundo sin rencor, / sostiene a un hombre en su pecho / y con él disfruta aquello que, / desconocido por los otros o no pensado nunca, / se

El poema, considerado por Friedrich Gundolf, autor de uno de los estudios más profundos sobre Goethe, como una verdadera “irrupción en la animación cósmica de la naturaleza” (*Durchbruch zur kosmischen Naturbeseelung*: Gundolf, 1920: 246), puede haber sido compuesto por Goethe en el verano de 1776, casi simultáneamente a la compra y ocupación de la pequeña casa de campo junto al río Ilm en Weimar, obsequio de Carlos Augusto. El duque, “un príncipe indómito, un joven [de dieciocho años] sediento de acción” (Gundolf, 1920: 256), era la única persona en Weimar que podía ser un espejo y un igual del también muy joven —veintiséis años— autor de *Werther*. Nada impide suponer que pasaran, tras sus famosas correrías por los alrededores, alguna noche en la casita del Ilm, absortos en la contemplación de la luna y de “los laberintos del corazón”, fruto de lo cual habría sido no sólo *An den Mond*, sino también una serie de dibujos de paisajes neblinosos con luna —es decir, liminares¹⁷—, como el poema.

IV

Ahora bien, ¿qué habrá movido a Kleist a escoger la versión menos común del mito para su drama antiquizante?¹⁸ Heinrich von Kleist visitó Weimar, sede de Goethe desde el 7 de noviembre de 1775, durante el invierno de 1802-1803. Sabemos, por muchos testimonios, de la admiración incondicional que el joven Kleist, de veinticinco años entonces, profesaba al autor de *Egmont* y *Tasso*.¹⁹ Sin embargo, en los casi tres meses que estuvo en Weimar, Von Kleist, hasta donde sabemos, no se entrevistó ni con Goethe ni con Schiller, aunque sí aceptó la invitación de Christoph Martin Wieland, por mediación de Ludwig Wieland, hijo del escritor y amigo de von Kleist, para hospedarse en su villa de Obmannstedt (su *Osmantinum*), cerca de Weimar (Müller-Salget, 2002: 69). Un incómodo *affaire* amoroso por parte de una de las hijas de Wieland obligó a

pierde por las noches en el laberinto del amor”. La expresión “sostiene a un hombre (*Mann*) en su pecho” fue matizada en una segunda versión por el menos comprometedor “amigo” (*Freund*). Cf. Eibl, 1987: 234, 235 y 968. Hay que decir, sin embargo, que, en el original alemán, tanto “selig” como “wer”, son ambiguos y podrían traducirse como “bienaventurada la que....” En cualquier caso, la dicción bíblica (Mt 5, 3-11) e intemporal de la dicha que significa “abrazar a un hombre” sigue siendo la misma.

¹⁷ Tan “liminar” es el paisaje neblinoso (en el verso 2 encontramos el oxímoro “Nebelglanz”), que Gundolf considera el poema como símbolo del tránsito, en la vida de Goethe, del “Sein und Werden” en Alemania, a la “Bildung”, en Italia: la experiencia homoerótica (la “zona de conflicto andrógina” de Wilhelm Emrich) sería, pues, la última estación del “Werden”, antes de la apertura hacia las *Elegías romanas*, de claro erotismo heterosexual. El *GH*, 4, 2, “Sexualität”, calla todo posible encuentro homosexual; la misma entrada “Sexualität” del antiguo léxico goetheano manual *Hermes*, de 1983, en cambio, dedicaba ya un pequeño espacio al tema, sin mencionar, no obstante, nuestro poema. Para los dibujos de Goethe, véanse las páginas 78-80 de Petra Maisak (1996. *Johann Wolfgang Goethe. Zeichnungen*. Stuttgart: Philipp Reclam).

¹⁸ Sólo de manera “antiquizante” y “mitológica” puede expresar Von Kleist la naturaleza de “esfinge” (v. 207) de Penteseilea. Odiseo la llama, con un interesante neologismo, “Kentaurin” (v. 118), lo que implicaría un ser mitad mujer y mitad semental, doble contradicción: animal-humano y hembra-macho.

¹⁹ Todavía en el año de su muerte, 1811, Kleist habló de Goethe como de un poeta “con el que no se atrevería de ningún modo a compararse” (Mommsen, 1979: 79).

Von Kleist, según sus propias palabras, a abandonar Weimar sin haber conocido personalmente a ninguno de los dos corifeos del clasicismo alemán. Por lo que hace a Goethe, un encuentro con Kleist habría sido seguramente inútil. Según palabras de Schiller, en carta a Wilhelm von Humboldt del 17 de febrero de 1803, Goethe pasó ese invierno “convertido en un monje y viviendo de la contemplación”. Heinrich von Kleist viajaba a Weimar, de algún modo, con la esperanza de encontrar la comprensión y la amistad del “más grande poeta vivo de Alemania” —según *opinio communis* compartida incluso por Novalis, el espíritu menos cercano a Goethe. Pero ese invierno no era el más propicio para el encuentro. Dedicado a la numismática, “consuelo y talismán” que lo llevaban “a regiones y épocas lejanas” (*GL IV*, 6.01), la muerte, el 19 de diciembre, de su quinto vástago, una niña de apenas tres días, de nombre Kathinka, así como el divorcio de Karoline y August Wilhelm Schlegel, negociado a través de Schelling, amargaban su retiro. Fueron las composiciones de Zelter, a quien acababa de conocer personalmente en febrero de 1802, las que, según confesión del propio Goethe, le hicieron más llevadero su encierro durante ese invierno (*GL IV*, 334).²⁰ Su estado de ánimo no era, pues, sobre todo por el pesar de la pérdida de su hija, el mejor para recibir a Von Kleist.

No obstante, Goethe no era, ni mucho menos, ajeno al teatro antiquizante en ese momento. Johann Friedrich Rochlitz —fundador y redactor del *Allgemeine Musikalische Zeitung*, una de las más importantes publicaciones musicales del siglo XIX— había escuchado acerca de ciertos planes de Goethe sobre la puesta en escena, en el teatro de Weimar, de una tragedia de Sófocles. Esta escenificación debería llevarse a cabo “tratando de acercarse lo más posible al modo de representación de los griegos” (*WA IV* 16, 432). Rochlitz escribió a Goethe al respecto y recibió contestación del poeta, el miércoles 3 de noviembre de 1802, en el sentido de que, en efecto, “no se podía negar que tenía entre manos algo así” (*WA IV* 16, 128), pero que aún no se había avanzado lo suficiente como para poder presentarlo en ese invierno. El propio Rochlitz había estudiado, como el filólogo August Böeckh,²¹ por esos mismos años, la música de teatro de los antiguos y le ofreció su ayuda a Goethe, quien confesó estar lejos de “haber resuelto el enigma” (*GL IV*, 332). El 12 de diciembre, por otra parte, le envió al dramaturgo Nikolaus Meyer una serie de “máscaras”, al estilo antiguo, para la representación de su obra *Kalloterpe* (*GL IV*, 332). Sin embargo, según una carta del día siguiente, enviada por el secretario del teatro de Weimar, Franz Kirmß, a August Wilhelm

²⁰ Se trató, quizá, de las musicalizaciones de *Schäfers Klage lied*, *Der neue Amadis* y *Sehnsucht*, compuestas por Zelter en 1802 y grabadas, por primera vez, utilizando el piano de Goethe, en la casa de Weimar, en 1995.

²¹ Böeckh, profesor de filología clásica en Heidelberg y Berlín, había escrito su disertación precisamente sobre la música griega antigua y más tarde dedicó toda su atención a la edición y comentario de la obra de Píndaro, dando con ello uno de los primeros pasos hacia la clarificación de los problemas métricos (léase “musicales”) que ofrece el texto de las *Odas*. Años después, por encargo del rey de Prusia, Federico Guillermo IV, adaptó la *Antígona* de Sófocles para la escena alemana, valiéndose de la música —escrita *ex professo* tomando en cuenta la métrica del griego original— de Félix Mendelssohn.

Iffland,²² director del Teatro Nacional en Berlín, Goethe estaba, por esos meses, harto del Hoftheater de Weimar y pensaba en abandonar esa responsabilidad. De hecho, salvo los pasos festivos *Pandora* (1807) y *Epiménides* (1815), obras ambas de ocasión política, Goethe no volvió a escribir nunca para el teatro —si consideramos que *Fausto* apenas puede ser visto como una obra escrita para la representación escénica.²³ Otros intereses que ocuparon a Goethe durante ese invierno fueron la ya mencionada numismática y la traducción de la vida del escultor Benvenuto Cellini, actividades absolutamente ajenas a los intereses del joven Von Kleist en Weimar. Nada podía ser más claro que el desencuentro.

V

Aunque ambos poetas estaban interesados en el teatro griego (interés que persiste en la cultura alemana, después de Wagner, por lo menos hasta la *Antígona* [1949] y el *Edipo* [1959] de Carl Orff), las posiciones desde las que intentaron acercarse al fenómeno de la tragedia griega no pudieron ser más opuestas.²⁴ Mientras que Goethe, por la época en que Von Kleist estuvo en Weimar, buscaba un acercamiento “reconstructivo” y “filológico”, Von Kleist emprendió el camino exactamente opuesto: la transgresión total de la forma dramática antigua que implicaba la transgresión de sexos y mitologías propuestos por la tradición clásica.²⁵ Si bien Goethe terminó por abandonar el teatro convencional y tanto en la “Noche de Walpurgis clásica”, como en la ‘Fantasmagoría’ de Helena, de la Segunda Parte de Fausto, transgrede igualmente toda dimensión teatral antigua para lograr una síntesis de lo ‘antiguo’ y lo ‘moderno’ (Mommsen, 1979: 35), en la primera década del siglo XIX lo único que acercó a ambos poetas fue, por iniciativa de Von Kleist, el *ἄγων* griego: el *musischer Agon* bajo el patrocinio de Apolo andrógino. El mismo Apolo que en la viñeta de la revista *Phöbus* es el Sol invicto que triunfa bajo el signo de Libra —el de Von Kleist—, dejando a un lado a Escorpión y Virgo, signos de Schiller y Goethe respectivamente (Mommsen, 1979: 75). El mismo título de la revista, *Phöbus* es significativo: Apolo-Febo es el único dios que

²² Como con Goethe, Von Kleist tuvo también, años después, un desagradable desencuentro con Iffland. Tras rechazar éste la puesta en escena de *Das Käthchen von Heilbronn*, Von Kleist le respondió con las siguientes palabras: “Lo lamento mucho. Y sí, la verdad es que se trata de una mujer; si hubiera sido, en cambio, un jovencito, le habría parecido a Su Excelencia seguramente mucho mejor” (Detering, 2002: 140).

²³ Otto Devrient puso en el teatro de Weimar por primera vez las dos partes de *Fausto* en 1876 (Keller, 1992: XIII). En tiempos más recientes destaca la puesta en escena, del *Fausto* completo, por Peter Stein en la EXPO 2000, de Hannover, en tres sesiones de siete horas cada una.

²⁴ Tras la lectura de *Amphitryon*, Goethe estuvo absolutamente en desacuerdo con la comprensión de la Antigüedad, mezcla de paganismo y cristianismo, que tenía Von Kleist. En carta a Adam Müller del 28 de agosto de 1807 escribe: “si uno intenta juntar los extremos opuestos de un ser viviente mediante contorsión, no por ello se crea una nueva forma de organización [de sus partes]” (Streller, 1981: 351).

²⁵ El concepto de ‘transgresión’ como punto de partida de los estudios modernos sobre Penthesilea, lo subraya especialmente Brandstetter, 2010: 75.

odió a Aquiles y, finalmente, según la tradición más difundida, lo mató (*H*, ‘Achilles’, 37). Así como en la comedia *Anfitrión*, el personaje Anfitrión se opone a Júpiter, es decir, a *su doble*, en la *Penthesilea*, compuesta inmediatamente después, la amazona se enfrenta a Aquiles, su *padro*: en ambos casos, Von Kleist a Goethe. Éste había compuesto el primer canto de su *Aquileida* diez años antes que la *Penthesilea*, y Von Kleist habría querido que se publicara en su revista *Phöbus*. La *Aquileida* goethena pretendía ser un poema épico moderno, pero continuador de Homero; *Penthesilea*, en cambio, es tragedia, en veinticuatro escenas —parodia de los veinticuatro cantos de la *Iliada* y la *Odisea* de Homero y refutación de la poética de Aristóteles— y, según la teoría literaria de Friedrich Schlegel de aquellos años (1802-03), género que representa el “ideal de belleza” y que está por encima de la mera “naturaleza” épica (Behler, 1978: 37). Ambas, tanto la *Aquileida* como la *Penthesilea*, tratan de la muerte de Aquiles, pero el fragmento de Goethe es, sin duda, superado por la obra concluida de Von Kleist. La investigación moderna está, en general de acuerdo, en considerar que la relación de Penthesilea con Aquiles representa la disposición interna de Von Kleist frente a Goethe.²⁶ Si en *Anfitrión* estaban frente a frente un rey griego y el rey de los dioses, en *Penthesilea* están frente a frente la reina de las Amazonas y el rey de Ftía. Ambos, Penthesilea y Aquiles, como se ha dicho, son de ascendencia divina y se les designa constantemente en la obra como “divinos”. Penthesilea no quiere vivir más si no se le concede superar a Aquiles (v. 655). Ella aspira a la victoria sobre el “máximo héroe” que haya celebrado jamás la poesía (la *Iliada* de Homero). Von Kleist aspira también, como Penthesilea, a una corona de laurel que, sin embargo, finalmente fue de ortigas y espinas (v. 2704). Sabemos que Von Kleist pensó en retar a duelo a Goethe tras el fracaso de la puesta en escena del *Cántaro roto* en Weimar (Mommsen, 1979: 39), y que una viñeta del segundo cuaderno del *Phöbus* representaba al griego Cimón frente al cadáver de Milcíades, como su heredero: Von Kleist recibiendo la herencia de Goethe —muerto, según parece haberlo interpretado el propio Goethe (Mommsen, 1979: 85).

En ese disfraz de confusión de sexos que es la *Penthesilea* —como “confusión de sentimientos” (Streller, 1981: 358) era el *Amphitryon*—, “nadie”, en palabras del amigo íntimo de Von Kleist, Ernst von Pfuel, “había admirado más apasionadamente a Goethe, pero tampoco nadie lo había envidiado tanto como Von Kleist, ni nadie había odiado tanto su fortuna y su rango”. Por su parte había dicho Goethe, en 1810, a Johann Daniel Falk: “tengo derecho a criticar a *Kleist*, porque lo he amado” (Mommsen, 1979: 14 y ss.).

²⁶ Esta postura la defiende, sobre todo, Katharina Mommsen (1979), pero no es opuesta, de ningún modo, a los acercamientos modernos de Heinrich Detering (2002), Mandelartz (2011) o Brandstetter (2010). En desacuerdo con Mommsen, en cambio, se encuentra Siegfried Streller (1981: 444, nota 14): “La interpretación de toda la obra de Kleist como una competición con Goethe, determinada por la ambición y el amor-odio, no logra convencer, pese a la gran cantidad de hechos de detalle, rebuscados paralelos y alusiones”. Pienso, por el contrario, que, precisamente “la gran cantidad de hechos de detalle”, paralelos muy bien buscados, que no “rebuscados”, y “alusiones” hacen plenamente convincente la interpretación de Mommsen.

El enfrentamiento de los sexos que, según el tratadito de Humboldt citado mas arriba, debía producir una unidad superior, es refutado en una obra en la que el papel de los sexos se difumina y que lejos de culminar en esa unidad ideal, destruye a sus protagonistas. Penthesilea y Von Kleist se destruyeron a sí mismos en sus respectivas realidades; Goethe, en cambio, como Aquiles, parece haber continuado su vida en compañía de Helena, como lo prueba el hijo de Fausto, Euforión.

Obras citadas

DKP (= Ziegler)
 DNP (= Cancik)
 GH (= Witte)
 GL (= Steiger)
 H (= Hederich)
 WA (= Von Lœper)

Bibliografía

- BEHLER, Ernst. 1978. *Friedrich Schlegel*. Hamburgo: Rowohlt.
- BRANDSTETTER, Gabriela. 2010. "Penthesilea. 'Das Wort des Greuelrätsels'. Die Überschreitung der Tragödie". Walter HINDERER, *Interpretationen. Kleists Dramen* Stuttgart: Reclam, Universal-Bibliothek 17502. Pp. 75-115.
- BRODERSEN, Kai. 2002. *Die Wahrheit über die griechischen Mythen. Palaiphatos' 'Unglaubliche Geschichten'*. Stuttgart: Reclam, Universal-Bibliothek 18200.
- CANCIK, Hubert. 1996ss. *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*. Stuttgart / Weimar: Metzler. [Citado como DNP, por número de tomo, columna y entrada.]
- DETERING, Heinrich. 2002. *Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann*. Gotinga: Wallstein Verlag.
- EIBL, Karl. 1987. *Johann Wolfgang Goethe. Gedichte 1756-1799*. Fráncfort del Meno: Deutscher Klassiker Verlag.
- EMRICH, Wilhelm. 1963. "Symbolinterpretation und Mythenforschung". Wilhelm EMRICH, *Protest und Verheißung*. Bonn: Athenäum.
- HEDERICH, Benjamin. 1770 [reimpr. 1996]. *Gründliches mythologisches Lexikon*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. [Citado por columna y entrada.]
- HUMBOLDT, Wilhelm von. 2002. *Schriften zur Anthropologie und Geschichte*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, W. v. Humboldt: Werke in fünf Bänden I.
- KAHL, Joachim. 2014. *Das Elend des Christentums*. Marburgo: Tectum Verlag.

- KELLER, Werner. 1992. *Aufsätze zu Goethes 'Faust II'*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Wege der Forschung 445.
- LCEPER, Friedrich-Wilhelm von *et al.* 1887-1919. *Johann Wolfgang Goethe. Werke.* Weimar: Hermann Böhlau. [Citado como *WA* por número de sección, de tomo y de página.]
- MANDELARTZ, Michael. 2011. *Goethe, Kleist. Literatur, Politik und Wissenschaft um 1800.* Berlín: Erich Schmidt Verlag.
- MANN, Thomas. 1990. *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden.* Fráncfort: Fischer.
- MOMMSEN, Katharina. 1979. *Kleists Kampf mit Goethe.* Fráncfort del Meno: Suhrkamp, suhrkamp taschenbuch 513.
- MÜLLER-SALGET, Klaus. 2002. *Heinrich von Kleist.* Stuttgart: Reclam / Universal-Bibliothek 17635.
- STEIGER, Robert. 1982ss. *Goethes Leben von Tag zu Tag. Eine dokumentarische Chronik.* Zúrich / Múnich: Artemis Verlag. [Citado como *GL* por número de tomo y página o fecha.]
- STRELLER, Siegfried. 1981. “Antikes und Modernes. Zu Goethes Kritik an Heinrich von Kleist”. Helmut BRANDT, *Ansichten der deutschen Klassik.* Berlín / Weimar: Aufbau-Verlag. Pp. 348-364.
- WITTE, Bernd *et al.* 2004. *Goethe-Handbuch.* Stuttgart / Weimar: Metzler. [Citado como *GH* por número de tomo y entrada.]
- ZIEGLER, Konrat. 1979. *Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike in fünf Bänden.* Múnich: DTV. [Citado como *DKP* por tomo, columna y entrada.]

Un tema y tres variaciones: el caso Albert Nobbs

Aurora PIÑEIRO CARBALLEDA

Universidad Nacional Autónoma de México

A partir de la teoría de Linda Hutcheon sobre la adaptación, me propongo llevar a cabo una revisión de la *novella* “Albert Nobbs” (1918 y 1927), del escritor irlandés George Moore, como una fuente que fue adaptada para el ámbito teatral por Simone Benmussa (en 1977), y para el arte cinematográfico por Rodrigo García (en 2011). El análisis se centrará en las estrategias y variantes de caracterización relacionadas con el personaje central de la historia, y en cómo, a partir de ello, el tema de la identidad de género adquiere matices significativos que se tornan posibles gracias a los recursos de cada uno de los medios artísticos involucrados, la visión de los creadores que se apropian de la historia, y las distancias cronológicas, lingüísticas y culturales vinculadas con cada recreación.

PALABRAS CLAVE: adaptación, identidad de género, Albert Nobbs, George Moore, Simone Benmussa, Rodrigo García.

Bearing Linda Hutcheon’s ideas on the theory of adaptation in mind, the aim of this article is to analyse “Albert Nobbs” (1918 and 1927), the *novella* by Irish writer George Moore, as a source that triggered Simone Benmussa’s drama adaptation (in 1977) and Rodrigo García’s film adaptation (in 2011). The analysis will focus on the characterisation strategies used by each artist to create the central figure of the story, and on how the theme of gender identity acquires distinctive traits which are made possible via the skillful use of conventions particular to each medium, as well as the principles of composition each one of the artists adopted in the process of recreating the story, taking into account the chronologic and linguistic distances involved in every new rendering.

KEY WORDS: adaptation, gender identity, Albert Nobbs, George Moore, Simone Benmussa, Rodrigo García.

What trip would be more fascinating and exotic than to know what it truly is to be your own opposite? Or, indeed, to live in some elusive territory to which there is no opposite?

Andrew Solomon

Un primer acercamiento a la adaptación

En el contexto artístico, los trasvases de un género literario a otro, o los ejercicios de intermedialidad que implican el “traslado” de una o más obras literarias a formas de representación como la escenificación, la adaptación cinematográfica, la ópera o el videojuego (para incluir creaciones de tipo interactivo) son objetos de estudio de la teoría de la adaptación y suscitan reflexiones diversas en torno a la naturaleza de cada uno de estos discursos, así como los distintos niveles de relación, dependencia o puesta en tela de juicio que caracterizan a cada producto que designamos bajo la categoría de una adaptación.

La teórica canadiense Linda Hutcheon se refiere a las adaptaciones como trabajos que emulan la práctica de la escritura en palimpsesto, es decir, como textos otros que guardan la huella de una escritura anterior. En este sentido, en el producto al que damos el nombre de *adaptación* conviven la obra(s) fuente con los elementos agregados o reformulados por el creador/a que identificamos como posterior, y el nuevo texto (en el sentido más amplio del término) se convierte en lo que Roland Barthes describía como una muy plural estereofonía de ecos, citas y referencias.

Para Hutcheon, la adaptación es “repetition, but repetition without replication. And there are manifestly many different possible intentions behind the act of adaptation: the urge to consume and erase the memory of the adapted text or to call it into question is as likely as the desire to pay tribute by copying” (2013: 7). En consonancia con lo anterior podemos agregar que abundan los ejemplos de adaptaciones en las que es posible identificar más de una intención a la vez, y el efecto, en apariencia contradictorio, entre homenaje y cuestionamiento de la obra que es punto de partida trae como resultado una tensión estética o de sentido, similar a la lógica de la figura retórica que conocemos con el nombre de paradoja. Hutcheon sintetiza su propuesta al señalar, a manera de lista, que la adaptación es:

- An acknowledged transposition of a recognizable other work or works.
- A creative *and* an interpretive act of appropriation/salvaging.
- An extended intertextual engagement with the adapted work (8).

Por todo lo anterior, una adaptación es una derivación, pero no una obra derivativa, un trabajo que se puede llamar segundo, sin ser secundario. Al usar esta terminología, la estudiosa hace referencia al conocido trabajo de Gerard Genette,¹ donde el subtítulo “literatura en segundo grado” no tiene la intención de ser despectivo con respecto a las distintas variantes de la reescritura que el teórico francés estudia. El texto adaptado es, entonces, para Hutcheon, su propia realidad palimpséstica, y desde los inicios de su análisis queda claro que no es pertinente juzgar la calidad del mismo desde un criterio de fidelidad, originalidad o antigüedad.

Con base en estas primeras consideraciones sobre la adaptación, me propongo llevar a cabo una revisión de la *novella* “Albert Nobbs” (1918 y 1927), del escritor irlandés George Moore, como una fuente que fue adaptada para el ámbito teatral por Simone

¹ Me refiero aquí a *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. Channa Newman, Claude Doubinsky, trads.

Benmussa (en 1977), y para el arte cinematográfico por Rodrigo García (en 2011). El análisis se centrará en las estrategias y variantes de caracterización relacionadas con el personaje central de la historia, y en cómo, a partir de ello, el tema de la identidad de género adquiere matices significativos que se tornan posibles gracias a los recursos de cada uno de los medios artísticos involucrados, la visión de los creadores que se apropian de la historia, y las distancias cronológicas, lingüísticas y culturales vinculadas con cada recreación.

El caso Albert Nobbs

El escritor irlandés George Augustus Moore (1852-1933), autor de una obra prolífica que incluye novela, cuento, ensayo, memorias, crítica de arte y una abultada correspondencia, dio vida al personaje de Albert Nobbs en una colección de cuentos publicada en 1918, con el título *A Story-Teller's Holiday*. En este libro el pretexto narrativo es un viaje de ida y vuelta entre Londres y el condado de Mayo, en Irlanda, durante el cual Alec Trusselby, un *seanchaí* o contador de historias de la tradición gaélica irlandesa, y un tal George Moore, autor ficcionalizado, se turnan para contar historias. Cada texto está precedido por un diálogo entre George y Alec, y dicho intercambio introduce el relato que alguno de ellos contará. La historia de Albert Nobbs, narrada por George, es la de mayor extensión; de ahí que la crítica la considere una *novella* dentro de la colección de cuentos. La extensión es una de las razones por las que Moore decidió reeditar este texto dentro de otra colección de historias largas titulada *Celibate Lives*, que apareció en 1927. En este caso, el volumen cuenta con un prólogo que inicia a manera de ensayo, pero deviene en diálogo: una conversación ficcional entre Moore y Robert Louis Stevenson, que funciona como introducción a las cinco historias de vidas célibes, cada una con el nombre de su protagonista como título.

“Albert Nobbs”, la tercera historia en la mencionada colección, es el relato de una vida en la que el celibato y la adopción de otra identidad de género se convierten en estrategias para sobrevivir en un mundo hostil donde la mujer, el bastardo o el desposeído, entre otros, son condenados a la ignominia o la muerte. El contexto es la Irlanda de mediados del siglo XIX, y Albert, una mujer que ha adoptado la identidad de varón, trabaja como mesero (casi mayordomo) en un afamado hotel de Dublín. Un día, el mayordomo es obligado a compartir habitación con un pintor de brocha gorda que ha laborado en el hotel y no tiene donde alojarse. El pintor, Hubert Page, descubre que Albert es mujer, y lo obliga a contarle su historia. Tras la narración desesperada de un Albert que implora no ser denunciado, Hubert confiesa que él también es mujer, y cuenta su historia, que incluye la huida de un matrimonio de juventud con un hombre violento; la posterior adopción de su identidad como varón, y el acuerdo matrimonial con otra mujer que funge como su esposa. La narración de la vida de Hubert sacude la estructura mental de Albert, y lo empuja a soñar con una existencia en la que él podría no estar solo. Así, concibe la idea de invertir sus ahorros en una propiedad, fundar una

tabaquería, tener un hogar y una vida propios. Al día siguiente, despierta para descubrir que Hubert se ha marchado y que le hubiera gustado hacerle cientos de preguntas sobre cómo llevar una vida similar a la suya. En especial, sobre cómo conseguir una esposa, cómo y cuándo revelar a la candidata su verdadera identidad. La historia termina de manera trágica, con un Hubert viudo que regresa tiempo después, para enterarse de que Albert ha muerto, que su identidad sexual fue hecha pública de manera póstuma y que sus ahorros de toda una vida fueron confiscados por el gobierno. Hubert pasa la noche en la que había sido la habitación de Albert, tendido sobre la cama donde murió Albert, y sumido en una crisis que le lleva a considerar el regreso a su primera vida como un retorno posible, aunque el lector sospecha que semejante vuelta al pasado es un engaño, un acto de desesperación condenado al fracaso.

La historia de Albert Nobbs puede ser leída como una reformulación de las convenciones de la novela picaresca, donde el pícaro lucha por sobrevivir sirviendo a todo tipo de amos, carga con el estigma de una marca de nacimiento, busca llenar un vacío de identidad, e intenta ser aceptado en un grupo social que lo repele. Pero, a todo lo anterior, tenemos que agregar el ingrediente de la identidad de género. En términos sociales, Albert fue orillado a adoptar una identidad de varón, pero ha vivido tanto tiempo dentro del atuendo masculino que ya no cree posible volver a desempeñar el papel social de mujer: la ropa, y todo lo que ésta conlleva, ha tomado posesión de la persona, y Albert se define como “a perhapser”: “neither man nor woman, just a perhapser” (Moore, 1927: 59), término que Moore acuña y utiliza para denunciar las limitaciones del lenguaje para nombrar la amplia variedad de la experiencia humana, otras posibles identidades de género que existen, se construyen y poseen una legitimidad propia, aunque no parezcan tener cabida en un mundo social y lingüísticamente constreñido.

No estamos frente a la adopción de la apariencia masculina (entendida aquí como el estereotipo más tradicional de lo masculino) como un simple disfraz temporal del que el personaje tendría la opción de desprenderse si las circunstancias así lo ameritaran, sino ante un ser humano que no puede volver a la identidad biológica y social con la que experimentó el mundo en un primer momento, y cuya historia, de manera gradual, provoca que el concepto de género se revele como una categoría que escapa al determinismo sexual y como una construcción mucho más compleja, en la que intervienen factores sociales y psicológicos múltiples. En el caso de Albert, el fatalismo se centra en la manera como llegó a esta elección: empujado por las circunstancias y con una fuerte dosis de dolor. De ahí la confusión y el desamparo que experimenta el personaje. La adopción de los ropajes masculinos es, en una primera instancia, un recurso de supervivencia: una armadura que lo protege de los asedios sexuales, así como de la explotación laboral de las mujeres al interior de un sistema patriarcal. Sin embargo, con el paso del tiempo, se da cuenta de que ha integrado un lenguaje corporal y una manera otra de estar en el mundo que se ha vuelto propia, y para la que no existe un sustantivo que materialice dicha condición, de ahí que el personaje se describa, en la cuarta y última parte del texto, como “only a shade” (84).

En el caso de Hubert Page, la obra nos entrega a una figura que, si bien construye su identidad masculina para escapar de circunstancias terribles, parece estar mucho

más cómodo en su adopción de dicho rol, aunque la insinuada renuncia del final deja al lector con un triste sabor de boca. Los últimos párrafos de sus disquisiciones están caracterizados por una lacerante ambigüedad. Y la vuelta al diálogo entre los relatores iniciales como cierre del marco narrativo del texto incrementa el sentido de lo excepcional o la imposibilidad de que una historia como la de Hubert ocurra en un mundo diégetico concebido en clave realista. La incorporación repentina de lo maravilloso está permeada, en el último párrafo de la *novella*, por lo condenatorio. Alec declara que Hubert tendría que explicar los quince años de ausencia de su primera vida matrimonial como producto del haber sido secuestrado/a por las hadas, y agrega: “A woman that marries another woman, and lives happily with her, isn’t a natural woman; there must be something of the fairy in her” (96). Las líneas anteriores pueden abrir posibilidades menos ortodoxas para la interpretación de otros textos con personajes del mundo feérico pero, en el contexto de “Albert Nobbs”, la lectura se inclina hacia un recordatorio de los principios con los que funciona el sistema social heteronormativo de la diégesis. El texto es subversivo en su exploración de temas tabú para la época, pero sus desenlaces, los completos y los parciales, permanecen en la órbita de lo trágico.

La dramaturga Simone Benmussa (1932-2001), nacida en Túnez y de nacionalidad francesa, fue una artista multifacética que lo mismo dirigía teatro, diseñaba escenografías o vestuario, que adaptaba obras de escritores reconocidos, muchos de ellos de la tradición en lengua inglesa. Su adaptación de la obra de Moore fue publicada y escenificada en francés, en 1977, con el título *La vie singulière d’Albert Nobbs*, y traducida al inglés como *The Singular Life of Albert Nobbs*, en 1979.²

La edición del texto dramático de Benmussa, publicada por Alma Classics, inicia con una introducción donde la autora rinde homenaje al respeto y ternura con que Moore trató a los personajes centrales de esta obra, pero también expresa su distanciamiento de la versión original, debido a las exigencias propias del cambio de medio, así como a su interés por subrayar ciertos aspectos de la historia o incorporar otros que obedecen a su visión personal, lo mismo que a las condiciones de escritura y producción relacionadas con las culturas europeas de finales de los años setenta: “one ransacks the text, one creates one’s own reverie, one follows the subterranean layers of one’s imagination and of one’s own fantasies. One discovers different things” (2012: viii).

Los traslados de lo literario a las artes performativas son descritos por Linda Hutcheon como un movimiento del contar hacia el mostrar; en palabras de la teórica, “a move from the telling to the showing mode” (2013: 38). En el caso del teatro, nos encontramos con un medio caracterizado por una naturaleza doble: en primer lugar, la existencia del texto dramático como tal, cercano al ámbito literario por su condición de obra escrita aunque,

² Para este artículo se utilizó la traducción al inglés de Barbara Wright. La decisión de emplear el texto en su traducción al inglés busca que las tres fuentes primarias se encuentren en la misma lengua, además de ser el idioma en que la obra fue representada, durante muchos años, en la escena teatral internacional.

al menos durante muchos años de la historia de la dramaturgia occidental, concebido para la escenificación. En segundo lugar, el fenómeno escénico, en el que intervienen factores diversos, entre los que se encuentran, como lo menciona José Luis Sánchez Noriega, el hecho de que la puesta en escena no oculte su carácter de representación, esté marcada por la irreproductibilidad de cada función, simplifique los soportes de la comunicación y funcione con la reducción al intercambio entre actores y espectadores (2000: 61).

En la transposición del texto de Moore a la obra de Benmussa encontramos una serie de diferencias formales, de las cuales mencionaré la estructura, ya que ésta me llevará de vuelta al tema que aquí nos ocupa. En el nivel de la estructura, la división de la *novella* en cuatro partes es sustituida por doce momentos o episodios de la historia, que tampoco corresponden a las partes o las escenas de la organización tradicional de un texto dramático. Esta disrupción de la convención dramática hace del ropaje formal de la obra un equivalente de los ropajes o atuendos transgresores de los personajes centrales, y dificulta la clasificación del corpus y de los cuerpos, tanto textuales como las presencias materiales en escena, bajo las etiquetas de uso corriente. La fluidez de la estructura y de las puestas en escena³ busca propiciar la añorada fluidez que el concepto de identidad de género encontrará tras la irrupción de los postestructuralismos en el ámbito intelectual de los años setenta en adelante. Benmussa acentúa la importancia, primero liberadora y después trágica, del vínculo entre la vestimenta/cuerpo y la configuración de una identidad de género al grado en que la adopción del atuendo masculino, en el caso de Albert, deja de ser una estrategia de supervivencia, para convertirse en una prisión y, por último, en una tumba. La idea del personaje que construye inadvertidamente su propia tumba se materializa en el énfasis que la dramaturga brinda⁴ al gesto compulsivo de un Albert que sepulta billetes, amortajados en papeles de diversos colores, bajo las tablas del piso o en los recovecos de su habitación:

GEORGE'S MOORE VOICE: [...] She took to counting her money in her room at night. The half-crowns were folded up in brown-paper packets, the half-sovereigns in blue, the rare sovereigns were in pink paper, and all these little packets were hidden away in different corners... A sense of almost happiness awoke in her the day she discovered herself to be again as rich as she was before she met Helen. Richer by twenty-five pounds twelve and sixpence. Her eyes roved over the garret floor in search of a plank that might be lifted (Benmussa: 67-68).

³ Me refiero, de manera específica, a la puesta en escena en el Théâtre d'Orsay, de París, en 1977, y a la puesta en el New End Theatre, en Londres, en 1978, ambas dirigidas por Benmussa, y con su propio diseño de escenografía.

⁴ Por medio de la voz "en off" de un George Moore adulto que no tiene presencia en el escenario, pero que realiza intervenciones narrativas en tercera persona, que nos recuerdan que es él quien le está contando la historia a Alec, como en el texto original. Este elemento híbrida la obra, mantiene un rasgo narrativo al interior de un texto dramático. Además, la estrategia en cuestión establece un bello juego de inversiones especulares con la obra fuente: en el texto de Moore, los diálogos están asimilados al formato narrativo por la vía de la eliminación de guiones y comillas. En el de Benmussa, el discurso narrativo está incorporado al dramático, por la vía del formato de parlamento.

El cuerpo se ve atrapado en una vestimenta, como los billetes envueltos y enterrados en una habitación que termina siendo proyección espacial del personaje, y su cámara mortuoria.

La puesta en escena también representa la dualidad y la percepción que Albert tiene de sí mismo como una sombra (*a shade*) al utilizar al personaje de una de las empleadas del hotel como una sombra que acompaña y reproduce los movimientos de Albert mientras éste fantasea con un futuro que nunca verá materializado. Una mujer se convierte en proyección inmaterial de otra, en un mundo que no ofrece ningún camino hacia la autonomía. Las páginas finales del texto vinculan, con un tono casi mordaz, los temas del determinismo social y las patologías con la siniestra referencia final de Alec a lo feérico, que ya habíamos comentado al analizar el texto de Moore. Sólo que estas líneas se ven acompañadas de una última imagen de Hubert Page, quien sueña, sentado sobre la cama donde murió Albert, mientras se escucha la voz de una mujer que canta, en irlandés, “Róisín dubh”, o “Black Rose”, una canción tradicional del siglo XVI, y que en Irlanda tiene claras connotaciones históricas de resistencia política. La utilización de varias canciones irlandesas en diversos momentos de la obra es una forma de representación de los distintos estados emocionales del personaje central, y esta última, “Black Rose”, vincula a las dos figuras principales como protagonistas de una historia trágica de búsqueda de amor y titilantes aspiraciones de resistencia.

La obra de Benmussa demuestra que recursos como la estructura del texto, y lo sonoro o lo visual como elementos materiales de la puesta en escena, son estrategias filosas que potencian efectos específicos en la obra adaptada. Se trata de un ejercicio en el que el nuevo producto gana fuerza, ejerce un poder propio y resignifica la obra fuente. En el caso que acabamos de comentar, la creación de Benmussa se convierte, a su vez, en una de las fuentes utilizadas para la adaptación cinematográfica de la historia de Albert Nobbs.

En el año 2011, el cineasta colombiano Rodrigo García (1959) presentó su película (producida en inglés) *Albert Nobbs*: una adaptación tanto de la obra de Moore como de la de Benmussa, con un guión coescrito por John Banville, el narrador irlandés ganador del Man Booker Prize en 2005; Glenn Close, la actriz estadounidense que había representado el papel de Albert Nobbs en la escena teatral durante más de diez años; y la guionista húngara Gabriella Prekop.

Aunque el teatro y el cine comparten su calidad de artes performativas, el traslado del primer medio al segundo representa desafíos que han llevado a especialistas en el tema, como André Bazin o Sánchez Noriega, a llamar al teatro “el falso amigo” del cine (2000: 58). Sin embargo, en el caso de la adaptación realizada por García, los cambios en la estructura temporal de la obra filmica fueron balanceados con una incorporación tersa de gran parte de los diálogos de los dos textos fuente, siendo éste un ejemplo de una lección de libertad para la adaptación bien aprendida de la obra de Benmussa.

El filme destaca por una cuidadosa recreación de época y un casting atinado. La actuación de Glenn Close como Albert fue celebrada por muchos críticos, aunque no faltaron las voces que la señalaron como demasiado elaborada. En el caso de Hubert Page,

la interpretación de Janet McTeer fue aclamada de manera unánime: la figura corpulenta y relajada del pintor de brocha gorda, así como el sesgo más claramente homosexual que el director brindó al personaje fueron bien recibidos por un público mucho más expuesto a la idea de la identidad de género como una construcción o una elección. A lo largo de la obra hay una alternancia de tomas panorámicas y *close-ups* que señala la tensión entre lo público y lo íntimo; y una serie de símbolos que representa la frontera entre estos dos ámbitos: las puertas, que se cierran en el mundo material, y las puertas que se abren en la esfera de la ensoñación; las cortinas y sábanas flotantes de la escena final, que develan y al mismo tiempo ocultan la posibilidad de otra existencia.

El tema de la identidad de género como construcción es abordado de manera más frontal en el filme. Una de las transformaciones importantes que García lleva a cabo en el tratamiento del mismo es la concreción material de varias escenas que en las fuentes anteriores sólo formaban parte de las fantasías de Albert Nobbs. Una de ellas es la visita al hogar de los Page: la posibilidad de observar la existencia de una relación de pareja distinta, y de que su historia sea escuchada por los dos personajes que representan una alternativa identitaria en la obra. Es en este contexto de solidaridad, y con un *tempo* narrativo más lento (si lo comparamos con el de la obra teatral), donde Albert expone su condición de bastardo/a, aborda el tema de la violencia sexual, e incluso, en una segunda visita (cuando Hubert ya es viudo), vive la experiencia de volver a portar ropajes femeninos. Se trata de una escena en la playa (García, *Nobbs*: 1:20), como espacio donde se tocan dos realidades: una líquida y cambiante, con otra sólida pero más maleable que la dura realidad urbana. La orilla del mar se convierte en el espacio limítrofe donde los personajes pueden jugar a vestirse de mujeres, para darse cuenta de que ya no saben cómo serlo, de que esa ropa es ahora el disfraz. Esta escena creada por García prescinde del diálogo: su narratividad se articula con la conjunción de recursos espaciales, visuales (que incluyen el trabajo corporal de los actores) y sonoros, es decir, con herramientas propias del lenguaje cinematográfico. A esta transformación se une la de un final diferente, incorporado por el cineasta como parte de una visión estética y política en la que el creador apuesta por un abordaje que brinda un respiro emocional a los personajes, al menos de manera temporal, antes de volver a la hostilidad del mundo.

En el caso de Hubert Page, de manera específica, se explora una homosexualidad que, si bien en sus inicios es la fuga de una realidad opresiva, se torna en elección. La obra filmica reduce la cuota de ambigüedad respecto al tema de la homosexualidad femenina que se encontraba en estado latente en los textos anteriores: la materializa, y elige así una de las posibles lecturas insinuadas en las obras literarias.

Algunas reflexiones finales

En general, se piensa que la puesta en escena y la obra filmica tienen mucho en común, debido a su carácter representacional y a que comparten el diálogo como forma discursiva. Sin embargo, la relación entre estos dos medios es muy compleja. Un ejemplo de

ello es que, para el teatro, como lo explica Sánchez Noriega, el diálogo es consustancial a la concepción misma del texto dramático y el hecho escénico; mientras que, en la obra filmica, el diálogo es uno más de los componentes de la comunicación audiovisual (2000: 61). El tiempo real y la condición de irrepetible del hecho escénico son muy distintos del tiempo y la inmutabilidad del filme concluido. Éstos y otros aspectos constituyentes de cada medio brindan al estudioso de la adaptación un campo fértil para la reflexión teórica y crítica sobre aspectos que van más allá de las coincidencias o ausencias de acciones en el nivel de las tramas.

La revisión de las tres versiones de *Albert Nobbs* llevada a cabo en este artículo permite identificar la presencia de estrategias diversas de caracterización. En el caso del texto de Moore, el personaje central se construye a partir de los contrastes entre el punto de vista de otros personajes de la obra que lo describen y los parlamentos en los que Albert intenta describirse y enfrenta una crisis de vacío lingüístico para nombrar su condición. En el ejemplo de Benmussa, la caracterización se apoya en la estructura del texto, los juegos de proyección y duplicación corporal en escena, así como la incorporación de la música tradicional irlandesa para vincular la crisis identitaria individual con la del grupo social de las mujeres e, incluso, la identidad nacional periférica como otra forma de lo innombrable. Y, en un tercer momento, en la obra de García, el personaje central se asoma a variantes de la identidad de género que confirman la multiplicidad del concepto, aunque Albert no logre tener acceso pleno a las mismas. En todos los casos, la noción de identidad de género tradicional es desafiada por el texto, y la necesidad de pensarla desde otro lugar se hace patente.

Por último, la diversidad en cuanto a las nacionalidades, lenguas y medios de los artistas involucrados en las distintas adaptaciones de *Albert Nobbs* confirma la capacidad de dichos trabajos creativos para ejercer una doble relación de homenaje y distancia crítica con respecto a la obra fuente. Los textos adaptados conservan las huellas de la obra u obras anteriores, en coherencia con sus dinámicas en palimpsesto, pero las resignifican. Se convierten en trabajos de creación altamente intertextuales que refrendan el derecho a ejercer una apropiación del patrimonio artístico y recrearlo en un contexto que puede ser multicultural y de celebración, en más de un nivel, de la alteridad.

Obras citadas

- BENMUSSA, Simone. 2012. *The Singular Life of Albert Nobbs*. Nueva York: Alma Books.
- BUTLER, Judith. 1990. "Gender Trouble, Feminist Theory, and Psychoanalytic Discourse". *Feminism/Postmodernism*. Ed. Linda J. NICHOLSON. Nueva York: Routledge. Pp. 324-340.
- CARTMELL, Deborah e Imelda WHELEHAN, eds. 2007. *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge: Cambridge University Press.

- CONWAY, Jill K., Susan C. BOURQUE y Joan W. SCOTT. 1997. "El concepto de género". *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. Trad. Claudia LUCOTTI. Comp. Marta LAMAS. México: UNAM, PUEG. Pp. 21-33.
- DIAMOND, Elin. 1985. "Refusing the Romanticism of Identity: Narrative Interventions in Churchill, Benmussa, Duras". *Theatre Journal*, vol. 37, núm. 3. The Johns Hopkins University Press. Pp. 273-286. Web: 24 de enero de 2013. <<http://www.jstor.org/stable/3206848>>.
- GAUDREAU, André y François JOST. 1995. *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Trad. Núria PUJOL. Barcelona: Paidós.
- GENETTE, Gerard. 1997. *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. Trans. Channa NEWMAN y Claude DOUBLINSKY. Lincoln / Londres: University of Nebraska Press.
- HUTCHEON, Linda. 2013. *A Theory of Adaptation*. Nueva York / Londres: Routledge.
- JEFFARES, A. Norman. 2014. "Seriousness and Humour in the Novel". *A Short History of Ireland's Writers*. Dublín: The O'Brien Press. Pp. 62-74.
- KEYSSAR, Helene. 1989. Reseña de *The Feminist Spectator* de Jill Dolan. *Theatre Journal*, vol. 41, núm. 3. John Hopkins University Press. Pp. 431-433. Web: 24 de enero de 2013. <<http://www.jstor.org/stable/3208207>>.
- KIBERB, Declan. 2005. "George Moore's Gaelic Lawn Party". *The Irish Writer and the World*. Cambridge: Cambridge University Press. Pp. 91-104.
- MOORE, George. 1927. "Albert Nobbs". *Celibate Lives*. Londres: Heinemann. Pp. 44-96.
- PEÑA-ARDID, Carmen. 1999. *Literatura y cine*. Madrid: Cátedra.
- SABOURAUD, Frédéric. 2010. *La adaptación. El cine necesita historias*. Trad. Alicia CAPEL TATJER. Madrid: Paidós.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. 2000. *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.
- SANDERS, Julie. 2006. *Adaptation and Appropriation*. Nueva York / Londres: Routledge.
- SOLOMON, Andrew. 2012. "Transgender". *Far from the Tree. Parents, Children and the Search for Identity*. Nueva York / Londres: Scribner. Pp. 599-676.

Filmografía

- Albert Nobbs*. 2011. Dir. Rodrigo GARCÍA. Reino Unido / Irlanda / Francia / Estados Unidos: Chrysalis Films / Canal+ / Irish Film Board / Mockingbird Pictures / Morrison Films / Parallel Film Productions / Trillian Productions / WestEnd Films. DVD.

El erotismo de la lectura académica. Amor y filología en “Mimnermos: The Brainsex Paintings” de Anne Carson¹

Silvia JIMÉNEZ BARBA

Universidad Nacional Autónoma de México

En “Mimnermos: The Brainsex Paintings”, Anne Carson ilustra el enamoramiento que un académico siente por su objeto de estudio; es una relación amorosa con el autor. Consta de tres partes: la primera son fragmentos de Mimnermo, poeta lírico arcaico griego del siglo VII. La segunda parte es un ensayo, donde se explora el tema principal del lírico griego: el tiempo y su postergación por medio del hedonismo. La tercera es una entrevista al poeta. En las tres partes, Carson retrata tres maneras en las que un lector profesional se relaciona con el texto que lee. El poema en conjunto es una especie de tríptico literario, cada parte refleja un proceso de lectura distinto. Es el retrato del deseo erótico que puede existir entre el lector y la obra que está leyendo.

PALABRAS CLAVE: Anne Carson, Mimnermo, lectura, hedonismo literario, filología clásica y posmodernismo.

In “Mimnermos: The Brainsex Paintings”, Ann Carson illustrates how academic readers fall in love with their subjects. An intimate relationship with the author. It is divided in three parts: the first one presents fragments from Mimnermos, an archaic Greek lyric poet from the seventh century. The second part is an essay, in which Carson explores the poet’s preferred themes: time and hedonism. The third is an interview featuring Mimnermos. The poem as a whole is a literary triptych, each part representing different ways of reading. It is the portrait of the erotic love that occurs between reader and writer.

KEYWORDS: Anne Carson, Mimnermos, reading, literary hedonism, classical philology and postmodernism.

Whenever I look into Plotinus I feel always all the old trembling fevered longing: it seems to me that I must be born for him, and that somehow someday I must have nobly translated him: my heart, untraveled, still to Plotinus turns and drags at each remove a lengthening chain. It seems to me that him alone of authors I understand by inborn sight...

Stephen MacKenna

¹ El siguiente artículo es una reelaboración de algunos capítulos de la tesis de maestría que presenté para obtener el grado de Maestría en Traducción en el Colegio de México en enero 2017, titulada *Una erótica de la traducción. “Mimnermos: The Brainsex Paintings” de Anne Carson. Traducción comentada.*

Elegir una obra o autor para un estudio académico debe justificarse con mayor precisión y elegancia que un simple gusto por el texto, a pesar de que siempre, o la mayoría de las veces, la primera razón que nos impulsa a hacer un trabajo largo e intenso es que simple y sencillamente nos gusta la obra. En su poema “Mimnermos: The Brainsex Paintings”, la poeta y clasicista Anne Carson ilustra el enamoramiento que un académico siente por su objeto de estudio; es el retrato del deseo erótico que puede existir entre el lector y la obra que está leyendo, deseo que se convierte en una relación amorosa con el autor.

El poema de Carson fue publicado en 1980, en *Plainwater* (Carson, 1995) donde se reúnen otras obras. Consta de tres partes: la primera son fragmentos de Mimnermo, un poeta lírico arcaico griego del siglo VII, del cual no se sabe mucho más que su lugar de origen y los aproximadamente ochenta versos que de él sobreviven. Los fragmentos en inglés sólo mantienen un eco distante del original griego. La segunda parte es un ensayo, “Mimnermos and the Motions of Hedonism”, donde se explora el tema principal del lírico griego: el tiempo y su postergación por medio del hedonismo. La tercera es una entrevista al poeta, para la cual Anne Carson realiza un viaje literario por el tiempo. En las tres partes, aunque parecen distantes en forma y fondo, Carson retrata tres maneras en las que un lector profesional se relaciona con el texto que lee. El poema en conjunto es una especie de tríptico literario, cada parte refleja una escena diferente, un proceso de lectura distinto.

Individualmente veremos cómo cada sección nos deja con alguna insatisfacción particular. Pero tomada en conjunto, sólo al contemplar y ojear *The Brainsex Paintings* nos abrumamos por la complejidad de las formas: traducción, que exige una lectura detallada y un estado de ánimo serio; un ensayo, que pensamos nos podrá explicar los poemas, y una entrevista de ultratumba, una *nekkyia* o *katábasis* (viaje al inframundo, al estilo de Odiseo y Eneas) para conocer al poeta. Nos esforzamos por entender qué es lo que une estas partes y si en verdad están unidas.

La relación erótica entre un texto y los lectores es un asunto que le inquieta a Anne Carson. En *Eros the Bittersweet*, título que adquirió su tesis doctoral al ser publicada, trata el erotismo y los orígenes de la literatura griega. Ella encuentra una semejanza entre el amor y el discurso porque ambos están hechos de espacios y distancias, *edges* los llama ella y lo expresa así: “What is erotic about reading (or writing) is the play of imagination called forth in the space between you and your object of knowledge. Poets and novelists, like lovers, touch that space to life with their metaphors and subterfuges” (1998: 209). Para esta poeta, el erotismo es algo inherente a la literatura y forma parte de la experiencia lectora. Veamos la siguiente cita:

Think how it feels. As you read the novel your mind shifts from the level of characters, episodes and clues to the level of ideas, solutions, exegesis. The activity is delightful, but also one of pain. Each shift is accompanied by a sharp sense that something is being lost, or has already been lost. Exegesis mars and disrupts sure absorption in the narrative. The narrative insists on distracting your attention from exegesis. Yet your

mind is unwilling to let go of either level of activity, and remains arrested at a point of stereoscopy between the two. They compose one meaning. The novelist who constructs this moment of emotional and cognitive interception is making love, and you are the object of his wooing (Carson, 1998: 90).

Lo erótico en la literatura se encuentra entre el lector y el texto. Hay una seducción entre el poeta y el receptor, quien debe interpretar las palabras de su amado como pueda. En “Mimnermos: The Brainsex Paintings”, Carson intenta acercarse a su objeto amoroso de tres maneras diferentes, todas con una larga tradición literaria, tratando de acortar la distancia que separa a una amante de su amado, que son ella misma y Mimnermo, por medio de los diferentes procesos de lectura/escritura que se pueden hacer. Pero desde luego, la intimidad entre ambos sólo puede ser intelectual, sólo puede haber sexo mental.

El primer retrato está hecho en verso. La relación *sexomental* es la de un texto meta con el original. La presentación del texto es la siguiente: primero está la palabra *fragmento* abreviada, seguido del número de fragmento según corresponde a la edición crítica de Diehls, después un título. Recordemos que entre los antiguos poner un título a los poemas no era una convención usual; cuando alguna edición los titula, suele tomarse del primer verso del poema, como sucede aquí. Después del título hay una glosa, una breve nota que resume alguna impresión relevante que tuvo la lectora. Finalmente, el poema dispuesto en dísticos. Veamos (Carson, 1995: 3):

fr. 1

What Is Life Without Aphrodite?

He seems an irrepressible hedonist as he asks his leading question

Up to your honeybasket hilts in her ore—or else
 Death? for yes
 how gentle it is to go swimming inside her the secret swimming
 Of men and women but (no) then
 the night hide toughens over it (no) then bandages
 Crusted with old man smell (no) then
 bowl gone black nor bud nor boys nor women nor sun no
 Spores (no) at (no) all when
 God nor hardstrut nothingness close
 its fist on you.

El poema no es una traducción de Mimnermo, tiene una dicción y estética ajena a la poesía antigua. Es sólo en los títulos donde vemos algo de él. Podemos decir que es lo que queda del poeta una vez que los puntos de encuentro y distancia fueron retratados por Anne Carson. La poeta decide no traducir ella misma el primer verso introductorio, simplemente lo toma de la traducción de lírica arcaica publicada por Loeb (Campbell,

1990), un sello de ediciones clásicas ejemplarmente académico. He aquí esta versión para comprobar la diferencia entre ambas:

What life is there, what pleasure without golden Aphrodite? May I die when I no longer care about secret intrigues, persuasive gifts, and the bed, those blossoms of youth that men and women find alluring. But when painful old age comes on, which makes even a handsome man ugly, grievous cares wear away his heart and he derives no joy from looking upon the sunlight; he is hateful to boys and women hold him in no honour. So harsh has the god made old age (91).

La disposición textual, es decir, el retrato que Carson está pintando, es un comentario sobre las traducciones académicas que suelen hacerse dentro de los estudios clásicos, por eso los títulos están en un lenguaje arcaizante, porque ese tipo de traducciones son las que un verdadero filólogo clásico debe hacer. Ésas sí son traducciones, no lo que Carson hace. También por eso los versos están en dísticos, porque la poesía elegíaca se escribía en dísticos elegíacos: un hexámetro seguido de un pentámetro. En inglés la regularidad métrica sólo es aparente mas no real. Es interesante que el primer retrato que haya decidido ilustrar, que la primera forma de plasmar el enamoramiento sea con la traducción. Esto es, en parte, debido a su formación en la filología clásica, pues el primer acercamiento meticuloso de un filólogo al texto es por medio de un análisis gramatical profundo y de la traducción. Ella está consciente de cuánto necesita la traducción para asimilar la carga semántica de las palabras.

Es notorio que el grado de creatividad o alejamiento con respecto al “texto fuente” varía de fragmento en fragmento. La creación de neologismos y la sintaxis rota ajena al inglés son también una reproducción de la lectura que experimentó el lector del griego. Es como si en esta sección Carson se propusiera traducir la forma, la apariencia, el efecto y la sensación del griego, pero no las palabras. Es desconcertante leer algo que parece traducción, pero que también es evidente que no lo es.

El segundo retrato se intitula “Mimnermos and the Motions of Hedonism”. La técnica es prosa, a primera vista un ensayo literario sobre la poesía de Mimnermo de Colofón; sin embargo, es difícil definir qué tipo de ensayo es, pues al carecer de notas pareciera que más bien es un ensayo literario, pero al citar fragmentos y frases en específico, parece que Carson no deja de lado su formación filológica. En esta parte explica su lectura del texto fuente, qué es lo que ella ve en sus fragmentos y no en qué la hacen pensar. También hace exégesis e informa a su lector del tema principal de la elegía que está estudiando: el tiempo y las distracciones hedonísticas previas a la muerte. Cuando alude a éste, no toma la cita de sus versiones sino del original griego. Es como si la primera parte, el primer retrato, no existiera. Esto nos alerta sobre la autonomía que existe entre los tres géneros de la obra.

Además de la traducción, hacer un ensayo crítico es otra forma de “descifrar” a los clásicos grecolatinos. Si la primera sección de esta obra tripartita es un intento de Carson por aprehender a Mimnermo, en “The Motions of Hedonism” retrata el conte-

nido poético de la obra del lírico griego. Este ensayo es otra manera de asir a los clásicos que parte de la formación filológica de Anne Carson y que refleja, y a la vez rechaza, los acercamientos más académicos a la comprensión de la poesía. Ella usa la prosa como recurso poético y la poesía como recurso pictórico y cómo su proceder le permite expresar la distancia temporal que separa a un autor de su lector.

El único elemento que hace sospechar de la seriedad de este texto como ensayo académico es la abundancia de metáforas, puesto que ella explica los fragmentos con medios poéticos. Con las metáforas, Anne Carson traza los bordes que separan y alejan al amante y al amado literario. Son también las armas de seducción e interpretación de la poeta. El efecto es además sorprendente, pues después de la dificultad de los poemas, pensamos que el ensayo y la prosa no sólo serán más sencillos de leer, sino que explicarán la primera parte. Pero, como ya vimos, no hay conexión entre estas partes, sino ruptura.

El lector del ensayo obtendrá una experiencia similar a la de ver un cuadro, cual mimesis de una acción que pasa en la mente de Carson. Así pues, ella describe su lectura de los fragmentos originales de Mimnermo. En esta parte es sólo Mimnermo, es su retrato, no hay nada de ella más que las palabras que usa para describirlo a él; el poeta griego al desnudo, el amado descifrado por la amante. Lo que distingue el segundo retrato de los otros dos, es que aquí hay perspectiva, la cual se puede definir como una técnica visual que retrata el mundo como una estructura objetiva que se representará con fidelidad por métodos racionales (Tschofen, 2013: 235). El elemento pictórico se aprecia, por ejemplo, en las siguientes frases:

- 1) we see the windows glow in turn with boys and flesh and dawn and women and the blue lips of ocean. It is true he likes to get the sun into every poem (12).
- 2) Time goes whorling through landscapes and human lives bent on its agenda, endlessly making an end of things. You have seen this vibration of time in van Gogh, moving inside color energy. It moves in circles (not lines) that expand with a kind of biological inevitability, like Mimnermos's recurrent metaphor of the youth of humans as a flowering plant or fruit (12).
- 3) Sun is the only pulse that runs but itself. While transiency grasps the rest of us through and through, Helios rides it as a cup across the sky (13).
- 4) También en su traducción de *floruit*: "He came to flower" (13).

En pocas palabras, describe los poemas como si fueran pinturas, lo cual haría de este ensayo una especie de écfrasis de los fragmentos griegos. La écfrasis consiste en recrear o volver a presentar una obra artística ya representada anteriormente; es la mimesis de la mimesis (O'Dogherty: 2011: 8). Carson, consciente de la obsesión por la mimesis entre los teóricos antiguos (Carson, 1990: 145), crea una transposición de representaciones con la pintura como *leitmotiv*, lo cual tiene implicaciones para la comprensión de este segundo retrato sexomental y de toda la obra.

La poesía y la pintura son instrumentos que de alguna manera traspasan las limitaciones del tiempo, el *entonces* y el *ahora*, como dice Carson, o "a needle stitching

together the two moments that compose nostalgia” (1995: 14). Es también pertinente recordar que algunos teóricos conciben la écfrasis como una figura relacionada con la inmovilidad: por ejemplo, para Murray Krieger y Wendy Steiner esta figura retórica es una forma de “congelar el tiempo en el espacio” (O’Dogherty, 2011: 22-23). Nuevamente parece una manera muy orgánica de unir la forma con el contenido, de hacer poética una de las principales preocupaciones de este lírico arcaico, pues según nos dice Carson y según lo podemos apreciar al leer a Mimnermo, el hedonismo para él es una forma de marcar el tiempo² y su progreso hacia la muerte.³ Así pues, estos retratos sexometales son el intento de Anne Carson por unirse mental y temporalmente al poeta que estudia. Asimismo, el ensayo está introducido por un epígrafe que habla sobre el contenido temático del mismo:

I can swim like the others only I have a better memory than the others, I have not forgotten my former inability to swim. But since I have not forgotten it my ability to swim is of no avail and I cannot swim after all.

Kafka
(12)

Quizá la idea no sea clara, pero estas palabras de Kafka sirven para explicar que el tiempo es negación,⁴ que el movimiento temporal continuo imposibilita la estabilidad y el conocimiento.

² Es interesante cómo el tema del tiempo puede estar relacionado con la naturaleza del género lírico, y es sobre todo pertinente en el caso de Mimnermo, cuya poesía lírica fue de las primeras en ser escritas. Al respecto: “Another approach is defining lyric in terms of its relationship to time. The claim that it rejects or ignores temporality, though common, is less persuasive than more subtle attempts to anatomize the complex and varied ways the lyric engages with time. Thus, for example, Sharon Cameron’s trenchant study *Lyric Time: Dickinson and the Limits of Genre* suggests that the mode in question fears time, associating it with death, and works out ways of redefining that potential antagonist. But how does this imputed fear relate to the indubitable presence of history in many lyrics?” (Dubrow, 2014: 114).

³ Por ejemplo, en sus fragmentos Mimnermo utiliza todos los motivos tradicionales para hablar del tiempo que la académica Helen Vendler explica son lugares comunes en la literatura universal: “When poets describe Time, they tend to employ many of the images of passing time that have entered cultural memory—such motifs as the waves of the sea, the progress of the sun from dawn to dusk, the fall of great men, the tragedy of early death” (1997: 13).

⁴ He aquí una lectura interesante del epígrafe: “Something that cannot logically be different in the same aspect at the same time can only suggest a time in which self-identical states are successively left behind, such that aspects do not conflict, but instead alter. Logic and ‘our concept of time’ are in league together. Aristotle thinks this is true not only of natural entities that develop, but also of intellectual faculties that learn. One only knows after one does not know, never before, and one is never ignorant and knowing at the same time. Kafka takes issue with the inner contract between logic and time” (North, 2015: 163). Otra lectura posible es la siguiente: “For Kafka, German is a language of literary expression-but a particular German. In this way, Kafka defines the impasse barrier access to writing for the Jews of Prague and making their literature into something impossible: the impossibility of not writing, the impossibility of writing in German, the impossibility of writing otherwise. Kafka had to literally express his alterity and foreignness using the dominant language” (Dosse, 2010: 243). Esta idea podría explicar por qué Carson rehace los poemas de Mimnermo, por la imposibilidad de leer, por la cercanía y a la vez lejanía que siente con el griego antiguo, y porque la traducción,

“The Mimnermos Interviews” es la tercera y última parte de este opúsculo. Como las partes que le anteceden, es el retrato de una relación sexomental, pero en este caso la técnica es la dramaturgia, en general es más difícil de encasillar dentro de un género literario. Podemos pensar, primeramente, que es sólo una entrevista periodística y, sin duda, formalmente es a lo que más se parece. Es como si Anne Carson hubiera agotado las formas convencionales y académicas en su ansiedad por conocerlo, o más bien por llenar los espacios que los textos dejan y ya sólo encontrara la satisfacción amorosa con una conversación imaginaria.

Veamos el título. El que Mimnermo esté funcionando como adjetivo (“The Mimnermos Interviews”) hace que parezca una entrevista a alguien famoso, a una estrella de rock, por ejemplo, más que a un poeta del siglo VII, lo cual demuestra con un dejo de ironía en qué estima tiene la autora al poeta.

La puntuación que utiliza Carson a lo largo de toda la obra es particular, sobre todo en los poemas, lo cual se explica porque están en verso libre y los signos de puntuación podrían afectar los patrones de lectura. En esta sección son totalmente inexistentes. Como en el griego y como en *Mimnermo*, el lector tiene que hacer un trabajo de interpretación parecido al de un filólogo al leer un papiro con escritura seguida, como sucede casi al final de la entrevista 3:

M: I'm not angry I am a liar only now I begin to understand what my dishonesty is what abhorrence is the closer I get there is no hope for a person of my sort I can't give you facts I can't distill my history into this or that home truth and go plunging ahead composing miniature versions of the cosmos to fill the slots in your question and answer period it's not that I don't know there is an act of interpretation demanded now by which we could all move to the limits of the logic inherent in this activity and peer over the edge but everytime I everytime you see I would have to tell the whole story all over again or else lie so I just lie who are they who are the storytellers who can put an end to stories (25).

Es difícil distinguir cuándo empieza y termina una frase o un sintagma. Generalmente en inglés la entonación nos puede ayudar en estas circunstancias, pero la falta de puntuación complica la lectura al provocar que el lector tenga que detenerse y pensar qué va con qué.

No es sólo en este aspecto que Carson acerca al lector a Mimnermo. Los “personajes” de las entrevistas son “M” e “I”; el último presumiblemente es *Interviewer*, pero también podría ser el pronombre personal de la primera persona: Yo. Sumergirse en un texto de tal manera que las identidades se confundan es un efecto propio de la lírica, indicio de que las entrevistas también forman parte del lenguaje poético de la obra:

La fuerza ilocutiva de una poesía es siempre una invitación al lector a que asuma el mensaje como propio. Esta relación pragmática y, por lo tanto, semiótica parece fun-

por ser una especie de imitación, puede ser un ejercicio de escritura creativa. La literatura que ella creó con los poemas es también una literatura aparentemente imposible: poesía lírica arcaica posmoderna.

damental. Sólo por ella se explica el relieve del lector en la comunicación lírica; el poeta quiere que el lector incorpore la significación y el sentido del poema; pero el lector sólo puede hacerlo parcial o imperfectamente (Lázaro Carreter, 1990: 22).

También Roman Ingarden comparte esta idea: “El lector, en cuanto sujeto psicológico particular, no sólo debe identificarse con el yo lírico que se expresa en el poema; debe sentirse por un momento como si fuera tal yo, experimentando y expresando lo mismo que el lírico; debe hacerse el yo lírico fictivo” (Lázaro Carreter, 1990: 46). En las entrevistas, Anne Carson está dramatizando esta experiencia común entre los lectores.

En esta última parte se mencionan aspectos de la obra de Mimnermo que no se habían tocado antes, como la obra llamada *Nanno*. “I” pregunta sobre esto, pero el poeta griego no puede, o no quiere, dar una respuesta, lo que nos remitiría a las palabras de Wittgenstein, “Acerca de lo que no se puede hablar, es necesario guardar silencio”:

M: What are you digging for

I: Nanno

M: _____

I: Who is this person this chasm this lost event

M: _____

I: Considerable ambiguity surrounds Athenaios’s assertion that in old age you became enamored of a flute girl by this name

M: _____

I: Kallimachos talks about Nanno or “the big woman” as if it were an epic poem on the founding of Kolophon no one understands this reference

M: _____

(24)

La raya que pone la autora representa no sólo la negativa de Mimnermo a contestar, sino también la falta de respuestas que nos da la tradición textual, es decir, la laguna no es sólo de Mimnermo, también es de los papiros. En cambio, “I” es insistente y un tanto impaciente en su deseo por llenar los huecos: por ejemplo, repite la pregunta sobre quién es Nanno. Esta manera de querer leer la literatura buscando la confirmación en la vida real de lo que las palabras dicen ha sido una aproximación propia de los estudios clásicos, y que Carson critica con ironía en esta entrevista⁵ al querer buscar las respuestas a las interrogantes del texto en la vida personal del autor. Carson está

⁵ No sólo en esta obra, también en “Essay on what I Think About Most”, presenta esta crítica: “But as you know the chief aim of philology is to reduce all textual delight to an accident of history” (2009: 34).

retratando un tipo de interpretación que durante mucho tiempo fue muy socorrida por los filólogos clásicos, lo cual también es algo muy natural en el arte mimético y en esta literatura tan distante en el tiempo a la que siempre queremos aprehender. Virginia Woolf, al hablar de su deseo por leer en griego, comparte esta inquietud:

Euripides was eaten by dogs; Aeschylus killed by a stone; Sappho leapt from a cliff. We know no more of them than that. We have their poetry, and that is all. But that is not, and perhaps never can be, wholly true. Pick up any play by Sophocles, read — *Son of him who led our hosts at Troy of old, son of Agamemnon*, and at once the mind begins to fashion itself surroundings (Woolf: 113).

Desde luego que la crítica moderna rechaza este tipo de lectura. Como dice Jan Mukarovsky, “la obra de arte es un signo, no un calco fiel del autor; y, por tanto, no ha de confundirse con él, aunque parezca expresar directamente sus propios sentimientos” (1966: 262). Rifaterre explica esta necesidad de encontrar este tipo de explicaciones gracias a la dificultad del texto que se está leyendo:

What the reader believes to be a feature of poetic language, a typical case of obscurity. This is when he starts rationalizing, finds himself unable to bridge the semantic gap inside the text’s linearity, and so tries to bridge it outside of the text by completing the verbal sequence. He resorts to nonverbal items, such as details from the author’s life, or to verbal items, such as pre-set emblems or lore that is well established but not pertinent to the poem. All this just misguides the reader and compounds his difficulties. Thus, what makes the poem, what constitutes its message, has little to do with what it tells us or with the language it employs. It has everything to do with the given twists the mimetic codes out of shape by substituting its own structure for their structures (2014: 257).

Es decir, en la mente del lector sucede lo que Carson experimentó, uno se enamora a tal grado de una obra o autor que intenta desesperadamente descifrarlo por medios extratextuales, hurgar en el autor más profundamente hasta el punto de llegar a la fantasía.

Cuando Mimnermo dice *Ah the perfect listener. I dreamed I would one day find her* (Carson, 1995: 20), está diciendo algo parecido a lo que afirma Lázaro Carreter al explicar el lenguaje poético:

Porque hay un momento en el que el mensaje poético es por completo unívoco, al menos en el propósito: aquel en que el poeta escribe, con la imagen de un lector ideal ante los ojos, y en que se propone que ese receptor, próximo o distante en espacio y tiempo, haga suyos la significación y el sentido del poema. Este es su signo. Que lo consiga o no, depende ya de numerosas variables, entre las que figuran el grado de complejidad del cifrado, y las circunstancias biográficas y culturales de cada lector, que pueden hacerlo apto para la recepción de aquel mensaje, o completamente inepto (1990: 23).

Pero después advierte: “En el límite de la poesía hermética, el signo poético, el poema, es solipsista: mensaje dirigido a un destinatario que tal vez sólo existe en la mente del poeta, y que, en un caso teórico extremo, llega a ser él mismo” (24). ¿Acaso Anne Carson es la lectora ideal de Mimnermo, o esto es algo que la persona loquens quiere pensar? En las primeras dos partes pareciera que hay una comprensión total de Mimnermo. Lo entiende a tal punto que lo traduce y describe en un ensayo, pero en las entrevistas la conversación entre autor y lectora está rota, no hablan el mismo idioma, como dos amantes que se han distanciado. Quizá tuvo más éxito la lectora académica que la creativa, cuyo esfuerzo fue infértil.

Anne Carson está dramatizando la recepción que tradicionalmente se hace de los textos antiguos y el deseo por conocer al autor a toda costa y a la vez hace una especie de metáfora de la lectura y de la relación autor-lector, así como comenta diferentes acercamientos teóricos a la literatura.⁶ Es una fantasía erótica entre una lectora que desea saber más y un autor que no tiene más palabras que las de sus poemas. Aquí no hay interpretación y lecturas, sólo hay intentos vanos por querer desenterrar el significado oculto dentro de la obra. Ella hurga en los textos y en la tradición buscando información sobre Mimnermo que la pueda ayudar a comprender la obra. Al final, se vuelve una historia de amor no correspondido entre dos personas separadas por la historia, o por el tiempo.

A la brecha temporal que separa a la primera literatura de Occidente de la más reciente podemos atribuir la dificultad de comprensión de los clásicos y el deseo exacerbado por aprehender a Mimnermo. La poeta está externando su deseo de comunicarse con un autor griego haciendo uso de un recurso sólo disponible para los autores vivos: la entrevista. En el último retrato sexomental, Carson desafía las limitaciones impuestas por el tiempo. No sólo se expresa una posible fijación personal con la brevedad de la vida, sino que también dramatiza la dificultad de conocer a los clásicos por la distancia temporal que nos separa y divide.

Lo que tienen en común estos tres textos rotos son Carson y Mimnermo. Las diferentes voces de Carson tienen diferentes maneras de leer a Mimnermo. No hay un gran descubrimiento o una lectura diferente de Mimnermo: sólo retratos de la voz poética, académica y traductológica de Carson. Los tres retratos sexomentales culminan en una metáfora que se ve reflejada en el título: la relación erótica entre lectora y autor.

⁶ Por ejemplo, critica formas un tanto ingenuas de hacer estudios literarios, concordando con Culler: “Criticism of the modern lyric, or modern criticism of the lyric in general, has challenged the romantic conception of lyric as the direct or sincere expression of emotion, but in so doing, it has allowed emphasis to fall on the importance of thinking of the speaker of lyric as a persona created by the poet rather than as the poet him- or herself. If the speaker is a persona, then interpretation of the poem is a characterization of the persona, as if he or she were a character in a novel, and of the situation in which the event of speech occurs. Though there is separation of the discourse of the lyric from the life of the poet as historical biographical figure, emphasis falls on the lyric as a representation of consciousness, and ideally of a drama of consciousness” (Culler, 2009: 71).

Con los tres retratos abarca los tres géneros literarios. Es una exploración de una relación erótica entre una estudiosa y un autor. Hay diferentes maneras de leer y expresar la lectura que hacemos de un texto. Por medio de la traducción el lector absorbe y asimila las palabras del autor hasta que se convierten en parte de él. Escribir un ensayo sobre un texto requiere de gran sensibilidad lectora y perspicacia, y finalmente, se puede crear una obra nueva inspirada en nuestra pasión por algo viejo.

Juntar tres formas tan diversas sin realmente unir las también es una representación de la poesía de Mimnermo. La obra de Carson está tan fragmentada como la de Mimnermo y la traducción simula la sensación que tiene el lector al momento de la lectura. Al final de la lectura de los tres géneros compartimos las inquietudes de la entrevistadora/Mimnermo “I wanted to know you”(26), y nuestro deseo, como el de Carson, queda insatisfecho. En otro libro, la poeta reconoce la dificultad de un encuentro perfecto: “In fact, neither reader nor writer nor lover achieves such consummation. The words we read and the words we write never say exactly what we mean. The people we love are never just as we desire them. The two symbols never perfectly match” (1998: 109).

Obras citadas

- CAMPBELL, David A., ed. y trad. 1990. *Greek Lyric*. Cambridge, Mass.: Loeb Classic Library / Harvard University Press.
- CARSON, Anne. 1998. *Eros the Bittersweet*. Urbana-Champaign: Dalkey Archive.
- . 1995. *Plainwater: Essays and Poetry*. Nueva York: Vintage.
- . 1990. “‘Just for the Thrill’: Sychophantizing Aristotle’s *Poetics*”. *Arion*, 1,1. Pp. 142-154.
- CULLER, Jonathan. 2009. “Lyric, History, and Genre”. *The Lyric Theory Reader: An Anthology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. Pp. 63-77.
- DOSSE, Françoise. 2010. *Gilles Deleuze & Félix Guattari: Intersecting Lives*. Nueva York: Columbia University Press.
- DUBROW, Heather. 2014. “Lyric Forms”. *The Lyric Theory Reader: An Anthology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. Pp. 112-118.
- LÁZARO CARRETER, Fernando. 1990. *De poética y poéticas*. Madrid: Cátedra.
- MUKAROVSKY, Jan. 1966. *Il significato dell’Estetica*. Turín: Einaudi.
- NORTH, Paul. 2015. *The Yield. Kafka’s Atheological Reformation*. Stanford: Stanford University Press.
- O’DOGHERTY PALMERO, Isabel. 2011. *Historias de imágenes y palabras: écfrasis narrativa y genérica en Un cabinet d’amateur de Georges Perec*. México: UNAM, FFL. [Tesis de licenciatura.]
- RIFATTERE, Michael. 2014. “The Poem’s Significance”. *The Lyric Theory Reader: An Anthology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. Pp. 252-257.

- TSCHOFEN, Monique. 2013. "Drawing Out a New Image of Thought: Anne Carson's Radical Ekphrasis". *Word & Image*, vol. 2, núm. 29. Pp. 233-243.
- VENDLER, Helen. 1997. *Poems, Poets, Poetry. An Introduction and Anthology*. Bedford, Boston: Books of St. Martin's Press.
- WOOLF, Virginia. 2013. *The Common Reader*. Vancouver: Read Books Ltd.

Escribir en la encrucijada: intertextualidad y polifonía en la obra de Chinua Achebe

Nair María ANAYA FERREIRA
Universidad Nacional Autónoma de México

A sesenta años de la publicación de *Things Fall Apart* en 1958, la obra narrativa de Chinua Achebe continúa ofreciendo interesantes perspectivas de las condiciones históricas que dieron lugar a las sociedades africanas modernas. El objetivo de este artículo es analizar cómo a través de un uso magistral de la intertextualidad Achebe examina las relaciones interculturales surgidas del proceso expansionista europeo, así como la forma en que dichas relaciones configuraron las sociedades híbridas de la actualidad. Mi argumento plantea que, además de proponer una reflexión sobre la historia de Nigeria desde el periodo colonial (fines del siglo XIX) hasta los primeros años de independencia (décadas de 1960-1980), Achebe elabora un complejo metacomentario sobre los modos literarios de representación del África moderna.

PALABRAS CLAVE: Chinua Achebe, literatura africana, literatura poscolonial, intertextualidad.

Sixty years after the publication *Things Fall Apart* in 1958, Chinua Achebe's novels continue to offer interesting perspectives of the historic conditions that gave origin to modern African society. The aim of this article is to analyze the ways in which through a complex use of intertextuality, Achebe interrogates the intercultural relationships arising from European expansion, as well as the ways in which such relations shaped the hybrid societies of today. I contend that in his novels, Achebe not only examines Nigeria's history from the colonial era to the first years after independence, but also offers a complex metacommentary on the literary modes of representation of modern Africa.

KEYWORDS: Chinua Achebe, African literature, postcolonial literature, intertextuality.

El autor nigeriano Chinua Achebe (1930-2013) solía insistir en que siempre vivió en “a crossroads of cultures”, una encrucijada desde la cual pudo atestiguar la profunda transformación social, cultural y política de África en el siglo XX. Hijo de uno de los primeros conversos de la etnia igbo al anglicanismo, alrededor de 1904, Achebe creció inmerso en un contexto que lo sensibilizó a las ambivalentes repercusiones del fenómeno colonial y le permitió establecer una distancia crítica, a la vez que una postura conciliatoria, en relación con los cambios resultantes del proceso de transculturación ocurrido en el continente a raíz de la expansión europea. La postura afectiva e intelectual

de Achebe está constituida, entonces, por dos particularidades que pueden parecer discrepantes pero que le permitieron, usadas de forma complementaria, aprehender, cuestionar y, en última instancia, reconfigurar tanto la historia de las tribus igbo y su incorporación a la nación moderna de Nigeria, como la metamorfosis identitaria que dicho proceso provocó. La primera tiene que ver con la idea de que vivir en la encrucijada le permitió tener una “doble visión” de su herencia cultural y política; la segunda proviene de la decisión de Achebe de ubicarse en el “middleground”, no “un”, sino *el* territorio intermedio en el que “the human spirit resists an abridgement of its humanity” (Achebe, 1993: 23).¹

No es una exageración afirmar que la totalidad de la obra de este extraordinario escritor tiene como tema central un tópico recurrente en la literatura de todos los tiempos: la lucha del espíritu humano ante la adversidad. Realizar semejante aseveración puede parecer una trivialidad, pero insisto en ella pues puede ser un punto de partida provechoso para reflexionar acerca de la obra de Achebe, en particular, y de la literatura poscolonial, en general, desde una perspectiva que no se limite a considerar dicha producción literaria simplemente como una “traducción cultural”, como una respuesta resentida contra la literatura europea, “derivada” de ésta o, peor aún, como un simple producto exótico de consumo para los lectores “occidentales”. El propósito de este artículo es explorar cómo a través de un uso sutil de la intertextualidad Achebe examina las relaciones interculturales surgidas del proceso expansionista europeo, así como la forma en que dichas relaciones configuraron las sociedades híbridas que constituyen las naciones africanas de la actualidad. Mi argumento será que, además de proponer una reflexión sobre la historia de Nigeria desde el periodo colonial (fines del siglo XIX) hasta los primeros años de independencia (décadas de 1960-1980), Achebe elabora un complejo metacomentario sobre los modos literarios de representación en el África moderna. Un análisis de algunas estrategias discursivas en las novelas a partir de la intertextualidad permite identificar los puntos nodales en los que Achebe conjuga una variedad de cuestionamientos, entre los que se incluyen debatir la existencia de una verdad única acerca de la (no) historia de África; la (im)posibilidad de que sujetos africanos sean capaces no sólo de representarse a sí mismos, sino también de “significar”; la ¿equivoca? noción de la “universalidad” de la cultura propuesta por el liberalismo humanista “occidental”. Así, es posible ver que Achebe establece un complejo dialogismo, en el sentido de “un choque entre lengua(je)s y enunciaciones que puede destacar no sólo una división social sino un espacio de formaciones discursivas radicalmente dividido dentro de un sujeto individual” (Allen, 2000: 165).

Sin duda alguna, Achebe tiene un lugar predominante en la literatura africana, al grado que es considerado como su figura fundacional. Para Simon Gikandi, uno de los mayores estudiosos de la literatura africana en inglés, Achebe “es el hombre que inventó la literatura africana porque fue capaz de mostrar, en la estructura y el uso de la lengua

¹ “[E]l espíritu humano resiste una restricción de su humanidad”. (Mi traducción.)

[desde] su primera novela, que el futuro de la escritura africana no radicaba en la simple imitación de formas europeas, sino en la fusión de dichas formas con las tradiciones orales” (Gikandi, 2009: 303). La cita de Gikandi apunta al cambio en la percepción crítica y teórica que se fue gestando en el ámbito académico y editorial (en primera instancia en Europa, América del Norte y Australia, pero también en África misma) acerca de los autores africanos en lenguas europeas. Hasta principios de la década de los noventa, la tendencia era considerar la obra de estos autores simplemente en términos de producciones derivativas de la tradición europea, por lo que los ejemplos de intertextualidad no pasaban de ser tomados como muestras de la influencia de dicha tradición. Estas apreciaciones solían hacer caso omiso de las complejas estrategias discursivas empleadas por estos autores, mediante las cuales dieron cuenta de la ruptura epistémica que para las comunidades africanas significó la expoliación europea que desplazó su conocimiento, pero también del ejercicio de recuperación cultural e histórica que ha convertido a esta literatura en una de las más ricas y provocadoras de las últimas décadas. De hecho, una de las razones por las que estas expresiones literarias han sido objeto de tantos estudios críticos en las universidades de Europa y América del Norte es precisamente porque generan el tipo de aporías que resultan tan significativas en las teorías posestructuralistas predominantes en tiempos recientes.

La forma misma de la primera novela de Achebe, *Things fall apart* (1958), sugiere el estado de indecidibilidad que caracterizará a la literatura africana a partir de la década de los cincuenta, pues detrás de la apariencia de un registro lingüístico sencillo y de un realismo que parece dar un toque de “veracidad” antropológica a su narración, Achebe despliega estrategias que, de hecho, desestabilizan las convenciones asociadas con dichos modos discursivos. La primera parte de la novela vincula el ascenso y la caída del protagonista —el guerrero igbo Okonkwo— en Umuofia, aldea inscrita en una compleja red de relaciones jurídicas, religiosas, sociales y culturales que, de entrada, desestabiliza la noción decimonónica del primitivismo africano. La narración es de corte realista, con un inglés en apariencia simple o, como lo describiría Gilbert Phelps en *The New Pelican Guide to English Literature*, “un inglés impecablemente bueno” (Phelps, 1983: 330). Sin embargo, a pesar de que Okonkwo parece ser el personaje representativo de los valores igbo, la voz narrativa va estableciendo una distancia irónica que deja ver tanto los defectos del protagonista como las tensiones entre ciertas creencias y modos de organización de los igbo, las cuales contribuyen, en última instancia, al establecimiento paulatino de las instituciones británicas. La narración desempeña, entonces, varias funciones, que son a la vez complementarias y contradictorias. Por un lado, realiza una reconstrucción arqueológico-literaria de la vida de una aldea igbo justo antes de la llegada de los ingleses. Esta reconstrucción permite tener una idea clara de las tradiciones y la organización que rigen la vida de Umuofia, lo que da sentido, además, a la vida de sus habitantes. La voz narrativa desempeña aquí un papel fundamental, pues se desdobra para ser una especie de voz colectiva (encarnada en los narradores orales que parece contar las proezas del mismo Okonkwo), de voz antropológica que explica a los lectores ajenos las costumbres de la región e incluso

de narrador heterodiegético cuya omnisciencia no logra dar cuenta, después de todo, de las paradojas del pensamiento igbo, pero sí vincula la dimensión mítica de Okonkwo, el protagonista, con la temporalidad cíclica de Umuofia en la primera parte de novela. El modo realista destaca, entonces, la verosimilitud de la recreación arqueológica, pero a la vez apunta hacia sus limitaciones: a pesar del carácter mimético de esta primera parte, los intentos de recrear el pasado precolonial de esa región resultan en una paradoja, en un proyecto imposible pues, como afirma Gikandi, el mundo igbo sólo es accesible al lector moderno en la medida en que ha sido representado por otros, sólo es accesible a Achebe mismo en la medida en que ha sido mediado por las fuentes del novelista, sean éstas igbo o coloniales, como, por ejemplo, las de G. T. Basden, misionero y antropólogo, autor de la famosa obra *Among the Ibos in Nigeria* (1912), quien, además, era amigo de los padres de Achebe y ofició su matrimonio (Gikandi, 1991: 31; Innes, 1990: 4; Mathuray, 2009: 39).

Por otro lado, más allá de estas paradojas, el realismo mimético de *Things Fall Apart* establece una relación intertextual de afirmación identitaria tanto con la novela colonial inglesa, como con ciertas abstracciones esencialistas eurocéntricas que excluían a África del mundo letrado. Achebe mencionó en repetidas ocasiones que en un principio su intención fue contrarrestar la imagen creada por autores como Joseph Conrad, Joyce Cary e incluso Graham Greene, o bien por los informes “científicos” de los funcionarios británicos, en los que el paisaje africano borraba la presencia y la historia de sus habitantes o, cuando éstos llegaban a aparecer, lo hacían ya como figuras desprovistas de su humanidad, ya como personajes exaltados, sin control de sus instintos y emociones. Basta recordar algunas de las descripciones de Marlow en la emblemática obra de Conrad, *Heart of Darkness*: “But suddenly, as we struggled round the bend, there would be a glimpse of rush walls, of peaked grass-roofs, a burst of yells, a whirl of black limbs, a mass of hands clapping, of feet stamping, of bodies swaying, of eyes rolling, under the droop of heavy and motionless foliage.” O bien: “...I made out, deep in the tangled gloom, naked breasts, arms, legs, glaring eyes, — the bush was swarming with human limbs in movement, glistening, of bronze colour” (Conrad, 1981: 51, 64).² El hecho de que la tradición de la novela colonial, situada inevitablemente en las periferias del imperio, contribuyó a justificar la expansión imperial ha sido estudiado a fondo como parte del papel que la “textualidad” desempeñó para sustentar dicho fenómeno: “En un principio, las relaciones imperiales pueden haber sido establecidas por medio de las armas, la astucia y la enfermedad, pero se mantuvieron en su etapa interrelativa por medio de la textualidad, tanto institucional [...] como informalmente. El colonialismo (y su contraparte, el racismo) es una operación de discurso y, como tal, interpela a los

² “De repente, mientras batallábamos alrededor de una curva, teníamos un vislumbre de muros de junco, de techos de paja en forma de pico, un estallido de alaridos, un remolino de extremidades negras, una masa de manos dando palmas, de pies pataleando, bajo el peso de un pesado e inmóvil follaje”.

“[...] distinguí en la enmarañada penumbra, pechos desnudos, brazos, piernas, ojos feroces; el monte pululaba con extremidades humanas en movimiento, resplandecientes, bronceados”. (Mi traducción.)

sujetos coloniales al incorporarlos en un sistema de representación en el que permanecen inscritos para siempre” (Tiffin y Lawson, 1994: 3).

Uno de los hipotextos de las tramas, las estrategias narrativas y los procesos para caracterizar a los personajes en las novelas de Achebe se encuentra, entonces, en ese tipo de discurso colonial. Las populares novelas situadas en África de Rider Haggard —como *King Solomon’s Mines* (1885) o *She* (1887)—, de George Alfred Henty, quien publicó ciento veintidós novelas históricas de aventura entre 1867 y 1906 y cuyo protagonista suele ser un niño inglés que resuelve la trama en cualquier rincón del mundo, pasando por *Heart of Darkness*, hasta llegar a la obra de Joyce Cary —*Aissa Saved* (1931), *The American Visitor* (1932), *The African Witch* (1936) y *Mister Johnson* (1939)— y de Graham Greene (*Heart of the Matter*, 1948), por nombrar apenas algunos ejemplos, presentan, en diferentes grados, un retrato de África en el que la “otredad” del paisaje y sus habitantes perpetúa la oposición binaria civilización/barbarie. El crítico Abdul Jan Mohamed ha definido este proceso como “la economía de la alegoría maniquea”, pues se fundamenta en “la transformación de la diferencia racial en una diferencia moral e inclusive metafísica” (JanMohamed, 1985: 1057). Así, ante la predominancia de un punto de vista único, Achebe desarrolla una multiplicidad de perspectivas; ante los estereotipos de africanos incoherentes, que responden al llamado de sus instintos y que carecen de una organización social coherente, presenta personajes complejos que comparten valores comunitarios, pero tienen una psicología individual; ante narradores que mantienen una distancia significativa con respecto a sus personajes y no promueven la identificación del lector con éstos, genera estrategias narrativas que convergen con los valores y los lenguajes (verbales y simbólicos) de la comunidad, pero que problematizan también las transformaciones ocasionadas por la invasión europea y discurren sobre los modos literarios en que dicha historia puede ser contada.

Quizá la estrategia discursiva más recurrente en la obra de Achebe (y en la de muchos autores de su generación) es la reconfiguración literaria de los diversos recursos culturales asociados con la oralidad de las sociedades originarias, de tal forma que dicha oralidad constituye un sustrato permanente que sustenta el palimpsesto híbrido de las manifestaciones modernas escritas en lenguas europeas (en este caso, por supuesto, el inglés). En el caso de Achebe, las referencias al intertexto de la oralidad cumplen varias funciones, que van del rescate arqueológico-literario de la cultura igbo precolonial hasta una compleja reflexión metaliteraria acerca del acto mismo de narrar, así como de la inestabilidad de los modos de significación poscoloniales. En un grado más extremo, la integración de formas orales en las diferentes novelas conlleva un cuestionamiento del grado en el que el fenómeno colonial tuvo repercusiones drásticas en las culturas locales, es decir, del grado en que la expansión europea provocó una ruptura epistémica de la que Achebe da cuenta, en primera instancia, en *Things Fall Apart*, y que constituye, por así decirlo, el hilo conductor general de su novelística.

La dimensión oral se manifiesta de diversas formas y constituye el medio para lograr la intención original de Achebe de doblegar la lengua colonial para obligarla a expresar la experiencia africana, nigeriana, igbo: “But it will have to be a new English, still in

full communion with its ancestral home but altered to suit its new African surroundings” (Achebe, 1975: 65). Dicha dimensión discursiva aparece a nivel temático —alusiones a mitos, relatos, tradiciones y creencias—, pero sobre todo a nivel textual, como elemento intrínseco al desarrollo de la trama. No deja de ser irónico que la primera recepción de Achebe en Inglaterra señalara su sencillez y corrección lingüísticas, pues precisamente estos dos rasgos son los que desestabilizan el poder ideológico, político y cultural de la lengua inglesa en las novelas de este autor. En el caso de *Things Fall Apart* (cuya trama explora acontecimientos ocurridos por ahí de la década de 1890), el propósito de esta aparente sencillez es no sólo dar expresión a los ritmos de la oralidad igbo sino resaltar, narrativamente, que tanto la cultura igbo originaria como la tradición oral que la sustenta están en vías de extinción. Me explico: la textura sintáctica y estilística de la novela se logra mediante un predominio de la parataxis, el ritmo y la repetición, las cuales sirven, por un lado, para recrear los patrones estilísticos de los narradores orales tradicionales y, por otro, para ir introduciendo las cadencias cíclicas de la vida tribal que permiten tener una lectura más integral y congruente de la historia de África. Aunado a esto, la narración está completamente impregnada del entorno igbo: mediante el uso de símiles asentados en dicho entorno (“Okonkwo’s fame had grown like a bush-fire in the harmattan” (Achebe, 1958: 3),³ de palabras en igbo y sonidos de tambores en momentos especiales, pero, sobre todo, mediante el énfasis en el papel de los proverbios, los relatos orales y el poder de la oratoria; Achebe visibiliza el predominio del valor de los códigos éticos y estéticos de su cultura, para romper así con la imagen monocromática de la literatura y la historiografía coloniales europeas.

La dimensión intertextual de la oralidad igbo tiene, entonces, dos funciones que se complementan entre sí pero que apuntan también a una serie de paradojas. En primer lugar, por el hecho mismo de incorporar la historia igbo en una narración escrita en inglés, Achebe articula el sincretismo resultante del proceso colonial que transformó la configuración grupal étnica del continente en el concepto europeo de “nación”, una “creación arbitraria” establecida por los poderes europeos (Achebe, 1975: 58). En cierto sentido, este sincretismo adquiere la forma de una traducción cultural, pues lo que Achebe hace es “transponer” su cultura, la cual opera, en palabras de Maria Tymoczko, “como metatexto reescrito —explícita e implícitamente como trasfondo y primer plano— en el acto de creación literaria” (Tymoczko, 1999: 21). En segundo lugar, transformar la oralidad en una narración oral escrita permite, como afirma Abdul JanMohamed, “rescatar a las culturas orales de su transitoriedad”; lo que Achebe documenta es la “destrucción de una cultura oral por una cultura quirográfica” pero, paradójicamente, “al registrar la preocupación de dicha cultura oral con el presente”, Achebe también “historiza su evanescencia” (JanMohamed, 1984 (2009): 585). Desde esta perspectiva, entonces, más que funcionar como traductor cultural, lo que Achebe logra es incorporar a la cultura oral (colonizada) en un palimpsesto en el que permanecen y subsisten los

³ “La fama de Okonkwo se había extendido como un incendio en el matorral durante el harmatán”. (Mi traducción.)

rastros de las sociedades originarias, para desestabilizar los intentos colonizadores de destruirlas y erradicarlas, de silenciarlas. La engañosa sencillez de su estilo narrativo sirve también, como apunta JanMohamed, para “desterritorializar” (1984 (2009): 587) la posición hegemónica del idioma inglés como vehículo para establecer jerarquías culturales y naturalizar valores alrededor de los conceptos de civilización (occidental) y primitivismo (periférico).

En el extremo opuesto de su palimpsesto intertextual, Achebe juega con el canon literario británico para establecer un contrapunto irónico acerca de las expectativas universalistas europeas, las cuales encuentran un sustento fundamental en la Biblia y en la narrativa cristiana que subyace el canon occidental. Además de los autores a los que me referí al principio del artículo, la obra de W. B. Yeats y T. S. Eliot genera una serie de vínculos multitemáticos con esa gran abstracción llamada “civilización occidental”. Sólo las dos primeras novelas de Achebe tienen epígrafe: *Things Fall Apart* (1958) y *No Longer at Ease* (1960); sin embargo, la fuerza de los poemas parece abarcar el resto de su producción novelística —*Arrow of God* (1964), *A Man of the People* (1966) y *Anthills of the Savannah* (1987)— pues a través de ellos Achebe asienta un espacio ambiguo de interpretación que cuestiona y desplaza a la vez la noción europea de una historia lineal, progresiva y, en última instancia, excluyente, sustentada, sobre todo, en la tradición judeo-cristiana. De hecho, los títulos *Things Fall Apart* y *No Longer at Ease* provienen de poemas que tradicionalmente han sido considerados como paradigmáticos no sólo de la tradición literaria cristiana-europea-británica, sino también de un periodo en el que imperaba una insatisfacción moral y, casi podría decirse, espiritual, con las convenciones y los valores predominantes en el mundo europeo de las primeras décadas del siglo xx.

En sólo cuatro versos, el epígrafe tomado de “The Second Coming” proyecta la atmósfera apocalíptica y el tono ominoso que permea la novela: “Turning and turning in the widening gyre / The falcon cannot hear the falconer; / Things fall apart; the centre cannot hold; / Mere anarchy is loosed upon the world”. Sin embargo, Achebe desplaza la fuerza simbólica de la espiral yeatsiana ya sea como metáfora de la historia europea o bien como “patrón arquetípico que es reflejado una y otra vez por la vida toda, por todos los movimientos de la civilización” (Ellman, 1999: 231). Desde esta perspectiva, es posible afirmar, en concordancia con Roderick Wilson, que Achebe no es un “apocaliptista yeatsiano”, pues no percibe la historia como un instrumento de la profecía, sino que, más bien, emplea a la historia como una herramienta de análisis que le permite legitimar un trasfondo cultural diferente (Wilson, 1978: 161). Achebe subvierte con ironía la visión abstracta y totalizadora que Yeats tenía de la historia (¿europea?) como un fenómeno cíclico y recurrente para inscribir en el vacío intersticial una nueva narración, en la que registra, en lugar de la extinción de la era cristiana, como afirma Lyn Innes, “el fin de la era no-cristiana en Nigeria Oriental” (Innes, 1990: 35).

No es gratuito que los epígrafes tengan en común los temas bíblicos de la revelación y la natividad, pues le permiten a Achebe establecer vínculos entre la tarea evangeli-

zadora (siempre representada en términos de iluminación espiritual) de los misioneros cristianos en África y el profundo descontento moral y espiritual que imperaba en el mundo intelectual de la Inglaterra de principios del siglo XX. “The Journey of the Magi” de T. S. Eliot —de donde proviene el epígrafe de la segunda novela *No Longer at Ease*— introduce, apropiadamente, el tema de la enajenación individual en un mundo que ha cambiado a tal grado que uno se siente extranjero y cuya constante transformación ha provocado que los valores religiosos (cristianos, por supuesto) hayan dejado de cumplir con su objetivo espiritual: “We returned to our places, these Kingdoms, / But no longer at ease here, in the old dispensation, / With an alien people clutching their gods. / I should be glad of another death”. La intertextualidad funciona aquí en varias direcciones. En primer lugar, en relación con el protagonista —Obi, nieto de Okonkwo, el héroe trágico de *Things Fall Apart*, e hijo de Nwoye, quien al convertirse al cristianismo adquirió el nombre de Isaac—, contribuye a articular la sensación de vacío y desesperanza que lo caracterizan. Su utópica ambición de formar parte de la administración colonial en una Nigeria autónoma pero aún no independiente, luego de pasar varios años estudiando en Inglaterra (es decir, preparándose para contribuir al “nacimiento” de una nueva nación) resulta ser un fracaso mayor, pues nunca logra reconciliar la yuxtaposición de las dos culturas que ahora configuran la identidad nacional. Peor todavía, el hecho de estar conformado ideológica y emocionalmente por la tradición literaria inglesa obstruye toda posibilidad de alcanzar una comprensión profunda de la nueva realidad de su país, lo cual ocasiona, en última instancia, su caída.

En este sentido, se podría afirmar que su conformación intelectual inglesa ocasiona que pierda su capacidad de comprender los valores éticos igbo que aún sustentan ese nuevo constructo llamado Nigeria; es decir, su configuración mental literaria lo aleja de la tradición oral igbo y, por tanto, de los valores que daban sentido a las relaciones sociales de su comunidad, proceso que queda representado en la gradual desaparición de los proverbios como elemento de cohesión cultural. En la caracterización de Obi, Achebe explora magistralmente los mecanismos de enajenación colonial que, a través de la imposición de la lengua y la cultura imperial, transformaron radicalmente el universo mental de los pueblos colonizados. Obi ejemplifica cómo las tensiones y contradicciones tan estudiadas por Frantz Fanon llevan a un rompimiento del individuo consigo mismo y con la sociedad que lo rodea. A pesar de sus buenas intenciones y de un empeño genuino por contribuir al bienestar de su familia y su nación, Obi no logra percibir su realidad más que con los ojos textuales de Joseph Conrad, Graham Greene, T. S. Eliot, W. H. Auden o A. E. Housman. De este último asume sus valores estéticos, los cuales, paradójicamente, lo llevan a escribir poemas patrióticos, dedicados a Nigeria, en tonos románticos e inscritos en el modo pastoral, nostálgico, de la tradición georgiana inglesa. Es decir, Obi ha perdido completamente el vínculo intelectual y emocional con la tradición oral (y, por tanto, con su cultura) que continúa prevaleciendo en la sociedad colonizada y que sobrevive incluso en medio del proceso de urbanización que transformó la geografía y la forma de vida de la región. Su falta de capacidad para entender (o al menos disfrutar melódica y rítmicamente) las canciones de los

trabajadores en el camión que lo lleva a su pueblo natal no es más que un reflejo de la confusión mental que lo aqueja, la cual provoca indiferencia, un alejamiento total de su familia y de la comunidad, y, peor aún, una incapacidad de compromiso ético ante el aborto, obligado por las circunstancias, de su novia.

El periodo de transición entre la llegada de los misioneros de *Things Fall Apart* y la Nigeria autónoma de la década de los sesenta de *No Longer at Ease* es el tema de la tercera novela de Achebe, *Arrow of God*, publicada en 1964. En ella, Achebe explora el proceso de modernización que transformó el paisaje local, pero sobre todo analiza las tensiones surgidas de la superposición de estructuras políticas y sociales. Basada en un incidente real ocurrido en 1910, el argumento trata acerca de la problemática construcción de una carretera y de las consecuencias de la captura y prisión del sacerdote Ezeulu por negarse a aceptar el nombramiento de *warrant chief*—cargo vital para la política de administración indirecta planeada por Lord Frederick Douglas— lo cual ocasiona que no pueda anunciar la aparición de la luna llena para llevar a cabo el festival del nuevo ñame. Considerada por Achebe como su novela más lograda, *Arrow of God* contrapone una textura narrativa en la que parodia el discurso colonial tanto de los documentos oficiales británicos como de las novelas de Joyce Cary con un conflicto religioso de fondo, el cual problematiza la metáfora de la revelación divina que subyace los epígrafes de Yeats y Eliot. A partir de una variedad de perspectivas y focalizaciones narrativas—que traen a un primer plano tanto a los funcionarios ingleses como a personajes igbos que representan diferentes posturas ante la colonización— Achebe examina el poder de la(s) lengua(s) para generar conocimiento, aprehender el mundo y producir significado. En última instancia, cuestiona la posibilidad de que exista una verdad única que, en el contexto colonial, se asociaba con el alfabetismo y, a partir de éste, con el poder unívoco de la *Biblia*.

En este sentido, *Arrow of God* juega con la intertextualidad para controvertir las drásticas y paradójicas repercusiones del proceso alfabetizador (y por tanto, de la educación) colonial en los sistemas de conocimiento de las comunidades locales. En “The coming of literacy: *Arrow of God* by Chinua Achebe”, Neil Ten Kortenaar analiza, de forma sutil pero contundente, el devastador efecto de la educación colonial y la lectura en las relaciones familiares y tribales, ejemplificado en la aparentemente inocente escena en la que Oduche—hijo de Ezeulu el sacerdote— lee un libro de texto en la choza, apropiándose de la única vela disponible. Su aislamiento, pero sobre todo su capacidad de recitar palabras que para su familia resultan misteriosas, deja de manifiesto, como afirma Ten Kortenaar, “su acceso privilegiado a fuentes privadas de conocimiento y autoridad” (Ten Kortenaar, 2011: 24). Aprender a leer, entonces, no sólo rompe con la vida comunitaria, en especial con los momentos íntimos de los relatos orales narrados por la madre, sino que también “resulta inseparable de la presencia de los misioneros cristianos que establecieron la ortografía igbo, publicaron el libro de texto que [Oduche] lee, y construyeron la escuela a la que asiste” (Ten Kortenaar, 2011: 25). No sorprende entonces que para Oduche—como para Enoch en *Things*— el pitón sagrado pierda su valor religioso en la escena que origina el despliegue de acontecimientos que llevarán a la locura de su padre, Ezeulu.

No es una exageración afirmar que *Arrow of God* es, por así decirlo, una novela que explora el proceso alfabetizador en África y la conflictiva interacción entre el mundo de la oralidad y el de la literacidad, interacción que no sólo transformó la epistemología local, sino que modificó incluso los valores éticos y morales de las comunidades. Sin embargo, como sugiere Ten Kortenaar, la novela no pretende descartar el alfabetismo y la escritura como elementos disruptivos, sino problematizar su relación con la oralidad. Más aún, *Arrow* “desea evadir lo que presenta como el poder de la literacidad para reducir y fijar el mundo, pero también desea controlar la circulación de este poder para crear comunidad. Parte de la estrategia narrativa consiste en trastocar los binarios que equipararían la literacidad con lo británico y la oralidad con lo igbo” (Ten Kortenaar, 2011: 56). Escribiendo en la encrucijada, la contribución central de Achebe es precisamente romper con las reductivas oposiciones binarias de la epistemología colonialista eurocéntrica mediante la problematización, por un lado, de las implicaciones del proceso de desplazamiento físico y material de las culturas nativas, pero por otro, y sobre todo, de las falacias que pueden surgir de simplificar el poder del alfabetismo y la escritura por encima de la tradición oral (y de asociar esto con una noción de superioridad cultural intrínseca vinculada con el desarrollo y la modernidad).

Así, lo que Achebe ofrece es una representación compleja de las condiciones históricas que dieron lugar a las sociedades africanas modernas, en las cuales la conciencia identitaria pasó de ser tribal y étnica a nacional. Las tensiones textuales representadas en la difícil relación entre oralidad y escritura y, en otro sentido, entre la función social y comunitaria de los proverbios y una visión más individualista asociada con la lecto-escritura en el sentido europeo, articulan, entonces, cómo las cuestiones relacionadas con la lengua, el poder, la autoridad y el conocimiento fueron elementos subyacentes del periodo transicional del colonialismo a las primeras décadas de la independencia de Nigeria. En las dos últimas novelas, *A Man of the People* y *Anthills of the Savannah*, estas problemáticas giran alrededor del frágil establecimiento de un modelo democrático republicano en sociedades marcadas por la inequidad y la marginación (tanto económica y política como educativa, cultural y lingüística). Una explicación posible para las dramáticas realidades de las naciones africanas contemporáneas (que podría ampliarse al resto del Tercer Mundo) radica precisamente en el rompimiento de las élites ilustradas y las clases gobernantes con las tradiciones locales o bien, como sugiere Achebe, en su incapacidad para participar en y de (en el sentido de tomar parte y compartir) las nuevas formas lingüísticas híbridas que dejan de manifiesto el inexorable e irreversible sincretismo surgido de la colonización.

En *A Man of the People*, Achebe caracteriza irónicamente a los políticos-caciques que a lo largo y ancho del mundo han aprovechado su posición para obtener ganancias personales pero, además, al situar la trama en los primeros años de la década de los sesenta, explora, por un lado, las conflictivas tensiones entre el campo y la ciudad-capital experimentadas y compartidas por los llamados países en desarrollo y, por otro, la vulnerabilidad de los primeros años de una nación recién independizada, cuyo gobierno fue incapaz de articular la multiplicidad de fuerzas étnicas y políticas (y por

tanto, lingüísticas y culturales). Como en toda su producción literaria, Achebe explora las repercusiones de los fenómenos históricos a través de estrategias narrativas que constituyen, en sí mismas, metacomentarios sobre la posibilidad (o imposibilidad) de la lengua para enunciar y articular la realidad inmediata. Como afirma Gikandi, “[u]no de los temas más persistentes en *A Man of the People* es la dificultad del narrador para articular una narración maestra que pueda ser empleada con el fin de explicar los acontecimientos históricos y sus repercusiones para los individuos y las sociedades” (Gikandi, 1991: 106). No es gratuito, entonces, que Achebe adopte una narración homodiegética “para dramatizar los problemas que encontramos en el momento en que intentamos entender un mundo que necesita todavía establecer sus fundamentos, un mundo en el que las relaciones temporales se han derrumbado y la causalidad evade a los intérpretes, especialmente cuando éstos son actores del drama de la nación” (Gikandi, 1991: 106).

Así, el retórico recuento de los acontecimientos que llevarán a un golpe de estado por parte del narrador Odili no hace más que socavar su intención de proveer de significado a una serie de acciones y conductas (en especial del Jefe Nanga, el político corrupto que protagoniza el nivel político de la trama) que, en el contexto, carecen de coherencia e incluso significación. Una vez más, el hecho de que Odili haya sido educado eurocéntricamente y represente a los maestros encargados de transmitir una ideología marcada, aún, por los valores coloniales, obstruye su percepción del entorno cultural y de los sucesos políticos que subyacen la trama. Como miembro de la élite nacionalista, está caracterizado paradójicamente, pues a la vez que desprecia las tradiciones locales (a las que considera como simple folclor), percibe la duplicidad del lenguaje de los políticos y el creciente deterioro político de la recién fundada nación. La trama explorará, entonces, su toma de conciencia de la necesidad (no resuelta) de abandonar su configuración intelectual europeizada (la cual, como narrador, lo vuelve cínico e insensible) para tratar de comprender el poder de la tradición oral — representada, de nuevo, por los proverbios y los mitos de creación, en especial los femeninos— y de la hibridez lingüística como manifestación sincrética del cambio cultural. La novela muestra con lucidez cómo los diversos modos y registros lingüísticos están configurados por dimensiones textuales y culturales que adquieren significados distintos según la pertenencia o afiliación a uno u otro grupo étnico o social pero que, en última instancia, como sugiere Gikandi, no permite que los personajes encuentren un *idiom* o modo lingüístico compartido a nivel nacional (Gikandi, 1991: 121).

Las estrategias narrativas empleadas por Achebe en su obra novelística responden, sin lugar a dudas, a su preocupación por explorar la violenta transformación histórica del continente (Nigeria, en particular) a partir de un cuestionamiento de las prácticas lingüísticas y modos de representación tanto de las sociedades originarias como de las europeas. En este sentido, se puede decir que cada novela asume una postura narrativa diferente, que va de una voz colectiva representativa de la tradición oral comunitaria a narradores menos confiables e incluso más cínicos cuya cosmovisión fracturada por su afiliación británica obstruye su capacidad de entender la oralidad y, por tanto, la

fuerza de la cultura popular que constituye, para Achebe, así como para muchos de los autores de la región, el fundamento de la identidad africana. En la medida en que la trama de cada novela se enfoca en periodos históricos diferentes, Achebe reflexiona también sobre cuál es el modo narrativo adecuado para la representación correspondiente y, sobre todo, reflexiona sobre la función que cada narrador o *storyteller* tiene frente a su material creativo. En *A Man of the People* la incapacidad que muestra el narrador para percibir la gravedad de los acontecimientos de su entorno —y que concluirán con un golpe de estado— va en relación directa con su incapacidad de comprender la voz del pueblo, expresada en proverbios ya matizados por la presencia del *pidgin*, la lengua híbrida por excelencia. La ironía implícita borda en lo satírico (a partir precisamente del cuestionamiento de lo que significa pertenecer o ser de la gente, “of the people”) pero no deja de apuntar a la realidad extradiegetica que vivía Nigeria apenas seis años después de su independencia. Dando muestra de una percepción política casi profética, Achebe anticipó narrativamente el golpe de estado que sacudió a Nigeria apenas meses después de la publicación de la novela. El que se le acusara, incluso, de haber estado detrás de este evento, así como los dramáticos acontecimientos que desembocaron en la guerra civil en la que Biafra buscaba la secesión, desviaron los esfuerzos creativos del autor, quien fungió como portavoz internacional de Biafra.

Anthills of the Savannah fue publicada veintinueve años después (en 1987) y se ocupa de una trama estructuralmente más compleja que las novelas anteriores, pues la multiplicidad de perspectivas narrativas y su abordaje de la situación política en Nigeria rebasa con mucho la preocupación previa por centrarse en un análisis retrospectivo del colonialismo. La novela explora las repercusiones de la rápida descomposición social y política en la que cayó Nigeria en menos de treinta años de independencia y analiza esta situación en el contexto global más amplio de violencia y desilusión política que prevaleció en el mundo en los años ochenta. (No por nada la única referencia a América Latina alude a las formas de tortura que el dictador aprendió de sus congéneres latinoamericanos.) Sin embargo, el objetivo central radica más bien en examinar las formas en que dichas realidades pueden ser descritas o relatadas, así como la responsabilidad ética y moral que asume quien decide articular dichas narraciones. Así, con *Anthills of the Savannah*, Achebe concluye la búsqueda iniciada en *Things Fall Apart* por encontrar los modos y recursos narrativos que permitieran lograr una representación de África desde África misma. No es gratuito, entonces, que el entramado narrativo esté configurado por una densidad intertextual sumamente compleja mediante la cual Achebe conversa no sólo con la tradición oral africana y la europea canónica, sino que introduce ahora un debate con la tradición escritural-literaria establecida en diferentes países por autores como Leopold Sedar Senghor, David Diop, Ngũgĩ wa Thiong’o, Wole Soyinka, Nurrudin Farah y Christopher Okigbo, joven poeta que murió en la guerra y a quien Achebe alude en diferentes obras, pero en especial en esta novela, en la que Okigbo es la base para la caracterización de uno de los protagonistas, Ikem Osodi, también asesinado en la trama.

En lo que puede ser considerado un ejemplo del proceso de autoaprehensión —que para Wole Soyinka es el elemento fundamental de la conciencia descolonizadora, es decir, cómo comprender y aprehender el mundo africano y la realidad africana en toda su complejidad desde África misma y no a partir de modelos europeos (Soyinka, 1976, viii-xi)—, Achebe hace hincapié en el valor del narrador oral como piedra de toque para examinar no sólo la importancia de las narraciones en las configuraciones nacionales, sino también como bisagra para interrogar otros aspectos extradieгéticos como el entorno ideológico y político que produce cierto tipo de enunciaciones discursivas, o bien la posibilidad de que la élite intelectual logre una identificación genuina y desde la raíz con el resto de la población, en especial los grupos marginados y pobres. En este sentido, cabe destacar la transformación personal, ideológica e incluso ética de Beatrice Okoh, Ikem Osodi y Chris Oriko, los tres protagonistas alrededor de quienes está focalizada la historia, narradores en ciertos momentos, educados en Inglaterra e inmiscuidos involuntariamente en la enredada trama política del país, la república ficcional de Kangan, que representa no sólo a Nigeria sino al resto de las repúblicas africanas cuyo proceso de transición poscolonial no puede escapar de la intervención político-militar de los países europeos y Estados Unidos. En los tres casos, un acercamiento circunstancial a diversos grupos de las clases populares los lleva a pensar un futuro posible, utópico, de la nación, a través del reconocimiento de la tradición oral, ya hibridizada, como medio unificador. Para Ikem, el reconocimiento acontece en un momento crucial de la trama, cuando participa en una reunión de la comunidad de Abazon —que reclama acceso al agua en su territorio— y comprende, después de escuchar a uno de los ancianos de grupo, la importancia de la oralidad y, sobre todo, de la creación de historias. Las palabras del anciano pueden ser interpretadas como un metacomentario por parte de Achebe acerca de su función como novelista, pero también acerca de la función de la literatura para comprender las paradojas del momento poscolonial:

The sounding of the battle-drum is important; the fierce waging of the war itself is important; and the telling of the story afterwards – each is important in its own way. I tell you there is not one of them we could do without...

So why do I say that the story is chief among his fellows? [...] Because it is only the story can continue beyond the war and the warrior. It is the story that outlives the sound of war-drums and the exploits of brave fighters. It is the story, not the others, that saves our progeny from blundering like blind beggars into the spikes of the cactus fence. The story is our escort; without it, we are blind. Does the blind man own his escort? No, neither do we the story; rather it is the story that owns and directs us. It is the thing that makes us different from cattle; it is the mark on the face that sets one people apart from their neighbours (Achebe, 1987: 123-124).⁴

⁴ El sonido del tambor en la batalla es importante. La feroz declaración de guerra es importante, así como contar la historia después; cada uno, a su manera, es importante. Les digo que no podemos prescindir de ninguno de ellos...

O como insiste Gikandi, “el relato, al reescribir la historia y crear una versión atemporal y autónoma de los acontecimientos de tal forma que éstos puedan hablar a las generaciones futuras, rebate el intento constante, por parte de las instituciones poderosas, de reprimir aquellas memorias colectivas que amenazan el control, memorias que son borradas cuando se textualiza la historia oficial”. Más aún, en un mundo que está de cabeza, y en la medida en que Achebe cree que la realidad se ha convertido en un objeto prohibido, el acto narrativo “debe estar orientado hacia la institución de una hermenéutica africana que pueda contribuir a recuperar los objetos escondidos de la historia contemporánea [de África]” (Gikandi, 1991: 131).

En la caracterización de Beatrice, Achebe concentra una serie de problemáticas que le permiten articular su preocupación no sólo por recuperar narrativamente dichos objetos escondidos de la historia contemporánea de Nigeria, sino también por ofrecer vislumbres de vías alternas para una posible transición social fundamentada en la participación de la mujer y de las clases populares, representadas, ambas, en la expresión lingüística del pidgin. A lo largo de la trama, Beatrice —cuyo nombre alude, sin duda, a Dante— pasa de vivir en una situación de privilegio elitista a una toma radical de conciencia tanto de la inequitativa realidad social de su país, como de los modos discursivos que han representado dicha realidad y la historia que ha llevado a ella. En el proceso, Beatrice tiene varias epifanías en las que reconoce el grado en que su educación colonizada ha configurado su mentalidad —empezando, por supuesto, por el nombre europeo que emplea por sobre su nombre igbo, Nwanyibuife, “una mujer también es algo”, con el que su padre manifestaba su inconformidad por haber engendrado sólo mujeres—, pero también la importancia de los diversos elementos orales que la han acompañado a lo largo de su vida. Reconocer que la tradición oral permanecía latente en su familia a pesar de las prohibiciones de su padre —cuya conversión al cristianismo acentuó su fanatismo y violencia— contribuye a su posterior identificación del mito femenino de Idemili, el cual entreteje un complejo hilo narrativo que problematiza varias de las temáticas exploradas en la novela.

Comenzando por el rasgo distintivo de Idemili, expresado en el epíteto de “Pilar de agua”, Achebe ofrece un contrapunto discursivo al tema de la sequía y la falta de agua como medio de control político que constituye uno de los hilos conductores de la trama. Al asociar el mito con Beatrice, construye un complejo entramado por medio del cual reflexiona sobre el carácter moral de la autoridad y, a partir de ahí, abre un espacio para vislumbrar posibilidades de cambio social fundamentadas en una mayor participación de la mujer. No es gratuito, entonces, que la creciente sensibilidad de Beatrice hacia

Así que, ¿por qué digo que la historia es líder entre sus camaradas? [...] Porque es sólo la historia la que puede avanzar más allá de la guerra y el guerrero. Es la historia la que sobrevive el sonido de los tambores de guerra y las hazañas de los valientes luchadores. Es la historia, no lo demás, lo que salva a nuestra prole de dar tumbos como los mendigos ciegos con las espinas de las cercas de cactus. La historia es nuestra escolta; sin ella, estamos ciegos. ¿Acaso el ciego es dueño de su guía? No, como tampoco nosotros somos dueños de la historia; más bien la historia nos posee y nos guía. Es lo que nos hace diferentes del ganado; es la marca en el rostro que distingue a un pueblo de sus vecinos. (Mi traducción.)

los modos orales que la rodean vaya acompañada también de un cuestionamiento de la forma en que algunos proverbios y expresiones idiomáticas articulan el control patriarcal que debe ser modificado. Ante frases como “A totally reasonable wife is always pregnant” (Achebe, 1987: 88)⁵, el mito de Idemili alerta a Beatrice sobre el poder del lenguaje para configurar la realidad, de tal modo que, al final de la novela y como única sobreviviente, después de que Iken y Chris son asesinados, ella asume el liderazgo de un grupo en el que confluyen personas de diferentes religiones, etnias y estratos sociales. Estratégicamente, y a pesar del panorama tan devastador, Achebe concluye con una perspectiva esperanzadora, que lleva una fuerte carga simbólica: el bautizo que Beatrice organiza para dar nombre a la hija recién nacida de su sirvienta Elewa (que era la novia de Ikem) se convierte en una ceremonia que reconstruye los rituales igbo y se vuelve a dar valor a las palabras que han sido desacralizadas por la guerra y la corrupción. Beatrice asume su responsabilidad como mujer y como nigeriana educada que parece romper con la tradición pero que, de hecho, simbólicamente, la refuerza. Decide bautizar a la niña con un nombre masculino —Amaechina, que el camino nunca se cierre— con la esperanza de que sea la pequeña quien herede los valores y la lucha de Ikem, su padre. En este contexto destaca que las últimas palabras de la novela no queden en boca de Beatrice sino de Elewa, y que éstas sean enunciadas en pidgin, la lengua de una cultura híbrida que busca aceptar su nueva realidad poscolonial.

Obras consultadas

- ACHEBE, Chinua. 1993. “The Education of a British-Protected Child”. *The Education of a British-Protected Child. Essays*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 2009.
- . 1987. *Anthills of the Savannah*. Londres: Picador / Heinemann.
- . 1975. “The African Writer and the English Language”. *Chinua Achebe’s Things Fall Apart*. Ed. Isidore OKPEWHO. Oxford: Oxford University Press, 2003. (Casebook Series)
- . 1958. *Things Fall Apart*. Londres: Heinemann.
- ALLEN, Graham. 2000. *Intertextuality*. Londres: Routledge. (The New Critical Idiom)
- CONRAD, Joseph. 1981. *Heart of Darkness* (1902). Harmondsworth: Penguin.
- ELLMAN, Richard. 1999. *Yeats. The Man and the Masks* (1948). Nueva York / Londres: W. W. Norton & Co.
- GIKANDI, Simon. 2009. “Chinua Achebe and the Invention of African Literature”. *The Norton Critical Edition of Things Fall Apart by Chinua Achebe*. Ed. Francis Abiola IRELE. Nueva York / Londres: Norton.

⁵ “Una esposa totalmente razonable siempre está embarazada”. (Mi traducción.)

- . 1991. *Reading Chinua Achebe. Language and Ideology in Fiction*. Londres / Portsmouth, James Currey / Heinemann. (Studies in African Literature Series)
- INNES, C. L. 1990. *Chinua Achebe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- JANMOHAMED, Abdul. 1985. “The Economy of Manichean Allegory. The Function of Racial Difference in Colonialist Literature”. Diana BRYDON, ed., *Postcolonialism. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. Londres: Routledge, 2000. Vol III. Pp. 1055-1084.
- . 1984. “Sophisticated Primitivism: The Syncretism of Oral and Literate Modes in Achebe’s *Things Fall Apart*”. Chinua ACHEBE, *Things Fall Apart*. Ed. Francis Abiola IRELE. Nueva York: Norton, 2009. (A Norton Critical Edition)
- MATHURAY, Mark. 2009. *On the Sacred in African Literature. Old Gods and New Worlds*. Houndmills, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- PHELPS, Gilbert. 1983. “Two Nigerian Writers: Chinua Achebe and Wole Soyinka”. Boris FORD, ed., *The New Pelican Guide to English Literature*. Londres: Penguin. Vol. 8. (The Present)
- SOYINKA, Wole. 1976. *Myth, Literature and the African World*. Cambridge: Cambridge University Press.
- TEN KORTENAAR, Neil. 2011. “The coming of literacy: *Arrow of God* by Chinua Achebe”. *Postcolonial Literature and the Impact of Literacy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- TIFFIN, Chris y Alan LAWSON. 1994. “Introduction. Thetextuality of Empire”. Chris TIFFIN y Alan LAWSON, eds. *De-Scribing Empire. Post-colonialism and textuality*. Londres: Routledge.
- TYMOCZKO, Maria. 1999. “Post-colonial writing and literary translation”. Susan BASSNETT y Harish TRIVEDI, eds., *Post-colonial Translation. Theory and Practice*. Londres: Routledge.
- WILSON, Roderick. 1978. “Eliot and Achebe: An Analysis of some Formal and Philosophical Qualities of ‘No Longer at Ease’”. C. L. INNES y Bernth LINDFORS, eds., *Critical Perspectives on Chinua Achebe*. Londres: Heinemann.

Consideraciones sobre el aprendizaje de lenguas extranjeras en situaciones informales y su posible vinculación con el aprendizaje en situaciones formales

Ingrid RAMÍREZ DAVID

Universidad Nacional Autónoma de México

El aprendizaje de una lengua extranjera se da tanto en situaciones formales como informales. Aunque los aprendizajes en situaciones formales son buscados y valorizados en nuestra sociedad actual, resulta interesante e importante conocer qué actividades en nuestra vida diaria repercuten en el aprendizaje de otra lengua con el fin de vincularlas con nuestra práctica docente y potenciar la adquisición de la lengua por parte de los alumnos.

PALABRAS CLAVE: aprendizaje formal, aprendizaje informal, aprendizaje de lenguas extranjeras, TIC.

The learning of a foreign language occurs in both formal and informal situations. Although learning in formal situations is sought and valued in our current society, it is interesting and important to know what activities that we carry out in our daily life result in the learning of another language in order to link them with our teaching practice and enhance the acquisition of the language by the students.

KEY WORDS: formal learning, informal learning, foreign language learning, ICT.

El gran desarrollo de las tecnologías de la información y de la comunicación (TIC), así como la posibilidad cada vez mayor de viajar y de hacer intercambios comerciales y culturales nos han llevado a tener un mayor contacto con lenguas y culturas distintas a la nuestra. Por lo tanto, tenemos más opciones de aprender otras lenguas o de reforzar nuestro conocimiento de las mismas en situaciones informales. Una de las características primordiales del ser humano es su capacidad para aprender a lo largo de la vida y en distintas circunstancias. Nuestro aprendizaje no se reduce al espacio escolar, sino que aprendemos de manera más o menos consciente de nuestras actividades cotidianas. Hoy por hoy, el requisito de contar con certificados que consten que la persona tiene el conocimiento y las competencias en una lengua determinada, le ha dado un peso excesivo a los aprendizajes de ésta en situaciones formales, es decir, a los aprendizajes que se producen en el seno de una institución reconocida y certificada por instancias oficiales. No obstante, gran parte del aprendizaje de una lengua puede tener lugar fuera de estas instituciones. Pese a que se le adjudique tanto valor a la formalización de los aprendizajes, me parece interesante conocer la frecuencia e importancia de los aprendizajes informales, ya que el ser humano aprende y sigue aprendiendo

dentro y fuera de los contextos escolares a lo largo de su vida como al realizar actividades laborales o de esparcimiento o al relacionarse con otros individuos. En este escrito reporto parte de la investigación que llevé a cabo para mi trabajo de tesis de la maestría, puntualizando sobre los aspectos que los profesores de lengua debemos considerar en nuestra práctica docente para potenciar los aprendizajes en el aula.

En la actualidad, los sistemas educativos buscan valorar las habilidades comunicativas de cada individuo (no sólo en su lengua materna sino también en distintas lenguas), así como proveer de herramientas para que cada uno pueda desarrollar, de manera autónoma y a lo largo de su vida, habilidades para desempeñarse en nuestra sociedad. La UNESCO y otros organismos internacionales hacen hincapié en el hecho de que la competencia lingüística debe ser plural. El *Marco común europeo de referencia para las lenguas* (MCERL) asevera, por ejemplo, que:

[...] el enfoque plurilingüe enfatiza el hecho de que conforme se expande la experiencia lingüística de un individuo en los entornos culturales de una lengua, desde el lenguaje familiar hasta el de la sociedad en general, y después hasta las lenguas de otros pueblos (ya sean aprendidas en la escuela o en la universidad, o por experiencia directa), el individuo no guarda estas lenguas y culturas en compartimentos mentales estrictamente separados, sino que desarrolla una competencia comunicativa a la que contribuyen todos los conocimientos y las experiencias lingüísticas y en la que las lenguas se relacionan entre sí e interactúan (Consejo de Europa, 2002: 4).

La importancia de aprender otras lenguas ha dejado de vincularse sólo con la capacidad de adquirir el léxico y la sintaxis de éstas. El aprendizaje de una lengua, hoy en día, se relaciona también con la posibilidad de entender otras formas de ser a través de la exploración de distintas maneras de ver y de concebir el mundo. Las competencias de plurilingüismo y pluriculturalidad se han convertido en puntos clave para una mejor comprensión y respeto de la alteridad. Los individuos, al realizar nuestras actividades cotidianas tales como traslados, compras, trabajo y de esparcimiento, estamos en contacto continuo con otras lenguas y culturas. Este contacto es más fehaciente cuando desempeñamos actividades en línea, tales como participar en redes sociales, ver videos y series, o jugar videojuegos. Así, por ejemplo, a través de las redes sociales nos podemos comunicar con personas de otros países en lenguas distintas de la nuestra; y, de esta manera, desarrollamos la competencia lectora en otro idioma, e incluso podemos llegar a escribir comentarios en la lengua meta y, por ende, practicar la producción escrita. La variedad de materiales a los que tenemos acceso, principalmente en internet, son potenciales fuentes de aprendizajes en situaciones informales, y pueden favorecer los aprendizajes en situaciones formales y viceversa.

Para entender con mayor precisión la noción de aprendizaje informal es necesario revisar las definiciones de los aprendizajes formales y no formales. La trilogía de lo “formal, no formal e informal” fue establecida por organismos internacionales también en los años setenta. Retomaremos aquí lo que Daniel Schugurensky (2007: 14) resumió de estas tres nociones.

En cuanto a la educación formal, se refiere a la organización institucional (desde el preescolar hasta la universidad) altamente regulada por el Estado que se apega a programas precisos que cuentan con objetivos establecidos, evaluaciones explícitas, manuales seleccionados y aprobados por instancias gubernamentales, y que son impartidos por profesores con las certificaciones solicitadas. La educación formal es altamente jerarquizada donde los ministerios de la educación se encuentran en la cima y los alumnos en la base. Otra característica de este tipo de educación es su naturaleza propedéutica: cada nivel prepara para el siguiente y así los alumnos pueden pasar de uno a otro, para finalmente obtener un certificado o título.

En lo que respecta a la educación no formal, Schugurensky la relaciona con toda actividad educativa organizada que se desarrolla fuera del sistema escolarizado oficial. Generalmente incluye diversos programas con objetivos a corto plazo, no implica prerrequisitos y emplea instructores formados en los temas. Finalmente, la educación informal está constituida por todo lo que no es formal o no formal.

Si bien la mayoría de los autores concuerda con la definición de la educación formal, no es el caso de la educación no formal e informal. Rebeca Mejía (2005b: 5) identifica limitantes en cuanto a las conceptualizaciones de la terminología de aprendizajes informales como el valor “menor o inferior” que se otorga a lo aprendido en situaciones informales. Otra de las limitantes identificados es el hecho de que la caracterización de “formal” o “informal” se aplique tanto a los procesos de aprendizaje como a los escenarios de aprendizaje. En cuanto al aprendizaje informal, los autores coinciden con que éste abarca el aprendizaje que se da fuera de los contextos formales y no formales. Es decir, el que se da fuera de toda institución o actividad con fines de enseñanza. De esta manera, uno puede aprender acerca de una costumbre de otra cultura en una simple conversación. Los autores no se ponen de acuerdo en la definición en términos de la intencionalidad. Schugurensky (2007: 16) distingue tres formas en lo que se refiere al aprendizaje informal, según la presencia de una intencionalidad y de la conciencia que se tenga de estar aprendiendo o de haber aprendido, en un momento dado, al vivir una experiencia. La primera de estas tres formas es el aprendizaje autodirigido, que se caracteriza tanto por la intención de aprender como por la conciencia de que se está aprendiendo. Ésta se relaciona con procesos de aprendizaje autodidactas en distintas circunstancias. La segunda es el aprendizaje fortuito, que se caracteriza por la conciencia de que se ha aprendido pero sin tener la intención de hacerlo. Este fenómeno sucede frecuentemente en situaciones laborales donde se realizan tareas de una manera recurrente y en las que se podría volverse consciente, de pronto, de un conocimiento al comunicarse con un compañero. La tercera forma es la socialización. En este tipo de aprendizaje, la persona no tiene ninguna intención de aprender ni tampoco es consciente de que está aprendiendo. Esto nos sucede en nuestras actividades cotidianas cuando aprendemos sin saberlo de nuestras acciones y relaciones pero de manera no consciente. Como lo asevera Gilles Brougère (2007: 117), el concepto de aprendizaje “informal” parte de una definición negativa que se refiere a lo que no es. De hecho, existe una jerarquía desde la percepción social: en la punta de la pirámide

se encuentra la educación formal seguida de la educación no formal y en la base la informal. Esta última se considera como la menos importante de las tres, aunque paradójicamente la mayor cantidad de aprendizajes significativos que se utilizan en la vida diaria provienen de ella (Schugurensky, 2007: 14). Hay que subrayar que antes de entrar a cualquier sistema escolarizado hemos aprendido cosas esenciales para nuestra vida tales como caminar, hablar e interactuar con nuestros semejantes, entre muchas otras.

Para los términos de “aprendizaje formal” y “aprendizaje informal”, ampliamente difundidos en la bibliografía, prefiero usar la noción de “situación de aprendizaje formal” (o informal), debido a que, como lo han explicado ya Haydée Silva y Gilles Brougère (2016: 58), no se trata realmente de la formalidad o no del aprendizaje, sino del grado de formalidad de la situación en la que se da.

De acuerdo con Hélène Bézille (2008: 3-4), el proceso histórico de legitimización de los aprendizajes informales ha sido lento y discontinuo; según la autora, éste sigue dos pautas: la del enfoque globalizador de la educación, y la de la visibilidad de las modalidades de aprendizaje que se dan fuera de la forma escolar occidental. Los aprendizajes en situaciones informales han sido por mucho tiempo relegados a un segundo plano o ignorados por los investigadores del ámbito educativo. Sin embargo, como lo subraya Rebeca Mejía (2005a: 2), es a raíz “del reconocimiento de una crisis mundial en la educación formal [que] ha prosperado un enfoque de estudio del aprendizaje contrastando el aprendizaje informal con el formal”. En 1926, Lindeman utilizó por primera vez la noción de aprendizaje informal para referirse a la capacitación de los adultos, y mencionaba como “une aventure coopérative d’apprentissage informel, non autoritaire dont le but est de découvrir la signification de l’expérience”¹ (Lindeman, 1926, en Brougère y Bézille, 2007: 120). De este modo, el adulto aprende de tareas cotidianas y adquiere cierta experiencia que puede compartir con otros. Asimismo, el adulto es motivado por la necesidad de aprender con un fin específico y, por lo tanto, toma las riendas de su propia formación con el fin de satisfacer dicha carencia cognitiva. Hoy en día, los tutoriales o las Wikis nos permiten aprender de manera inmediata a resolver situaciones de la vida cotidiana, como podría ser el mismo uso de nuestras herramientas tecnológicas. En los años setenta, Allen Tough, investigador canadiense, pionero en estudios empíricos sobre aprendizajes informales, resaltó que el aprendizaje informal solía ser una práctica común entre los adultos aunque resultase ser invisible. Uno de sus hallazgos fue que 20 % de los aprendizajes de los adultos se daba en un medio formal y que “The other 80 percent was informal. We didn’t know what to call it. That’s when I came up with this idea of the iceberg as a metaphor, because so much of it is invisible”² (2002: 3). Esta metáfora nos muestra la necesidad de investigar sobre

¹ “[...] una aventura cooperativa de aprendizaje informal, no autoritaria cuya meta es descubrir el significado de la experiencia”. (Salvo indicación contraria, las traducciones son mías.)

² “El otro 80 % era informal. No sabíamos cómo nombrarlo. Así fue cuando surgió la idea del iceberg como metáfora porque gran parte de esto era invisible”.

los aprendizajes informales, ya que una gran parte de éstos escapan a la investigación en educación y pueden ser potenciadores de aprendizajes significativos por parte de los aprendientes.

Silva y Brougère (2016: 60) afirman que en las situaciones formales e informales en el aprendizaje de una lengua extranjera han coexistido durante siglos y han seguido una lógica de oposición y de complementariedad según las circunstancias de aprendizaje, por lo que más bien se entrelazan y forman un continuum. Una lengua extranjera se puede aprender tanto en una institución escolar con programas establecidos, en centros especializados de enseñanza de lenguas, con profesores particulares (con formación profesional o no), así como en el desarrollo de actividades diarias (el uso de TIC viajes, entre otros). Por ejemplo, Geoffrey Sockett (2014: 11) menciona que el aprendizaje de lenguas se da en contextos no académicos pero con material producido profesionalmente con fines didácticos como manuales, audios, videos, CD-ROMs y sitios de internet. Todas estas situaciones pueden incluso coexistir mostrando, con ello, que no hay fronteras intransitables entre lo formal y lo informal. Michael Eraut prefiere considerar el aprendizaje como algo continuo y de ahí que se refiera al aprendizaje informal “as learning that comes closer to the informal end than the formal end of a continuum”³ (Eraut, 2004: 250).

En un contexto crecientemente plurilingüe y en una época donde la comunicación y el contacto con el otro son casi inmediatos y están al alcance de muchos, existen múltiples situaciones que favorecen el aprendizaje de lenguas extranjeras en situaciones informales. Según Mejía (2005b: 5), la investigación del aprendizaje en situaciones informales se ha enfocado sobre todo a tres áreas: lo cotidiano, la difusión científica o cultural y los contextos no escolares. La primera área se refiere a lo que ocurre en el seno de prácticas sociales de la vida cotidiana en distintos grupos culturales. El aprendizaje de una lengua extranjera podría tener lugar gracias al contacto que se tenga con ese idioma en el contexto diario (trabajo, presencia cultural), como el convivir con colegas extranjeros. La segunda área atañe los escenarios con objetivos de difusión de ciencia, cultura u ocio, como en festivales culturales, exposiciones y conciertos, entre otros eventos organizados por otros países. Tales escenarios son propicios al desarrollo de un aprendizaje de una lengua extranjera. La tercer área tiene que ver con contrastar el aprendizaje en contextos escolares con aquel que se adquiere en contextos no escolares. En este caso, se podría comparar el aprendizaje en situación formal de una lengua, con el que se produce al estar en inmersión, en contacto con hablantes en un contexto cotidiano o al realizar estancias en el país donde se habla la lengua meta.

Una lengua extranjera puede tener mayor o menor presencia o impacto en un contexto determinado según las relaciones económicas, políticas o culturales que se establezcan entre los países. Geoffrey Sockett (2014: 4) afirma que se puede medir la

³ “[...] como el aprendizaje que se acerca más al extremo informal que al extremo formal de un continuum”.

influencia de una lengua y una cultura a partir del impacto que tiene en las actividades cotidianas de otra.

Actualmente, en nuestro tiempo libre, nos abocamos a actividades generalmente relacionadas con los medios de comunicación tales como ver televisión, escuchar música en diversos formatos y navegar en internet. Dichas actividades son una fuente potencial de contacto con otras lenguas y, por lo tanto, podrían traducirse en un aprendizaje de estas últimas. Una gran parte de películas y series de televisión son originarias de Estados Unidos o Canadá, así como muchas de las canciones de moda. Gérard Bonnet (2002: 69), en su estudio sobre competencias en inglés en ocho países (Alemania, Dinamarca, Finlandia, Francia, España, Noruega, Países Bajos y Suecia), demostró que el nivel de comprensión oral del inglés es más bajo en países donde las películas están dobladas, como es el caso de España y de Francia. Así, deducimos que al ver películas en su lengua original se desarrolla la competencia de comprensión oral. En México, las películas en lengua extranjera generalmente están subtituladas, excepto las destinadas a los niños y las de ciertos canales de televisión nacional que están dobladas. Consecuentemente, las personas que ven cine internacional pueden desarrollar competencias de comprensión oral de otros idiomas. Sockett (2014: 39-40) señala que, actualmente, el modo de escuchar música adopta una diversidad de formas ya que se puede hacer a través de servicios como Spotify, ventas en iTunes o simplemente a través de YouTube. Además con la Web 2.0 existe la posibilidad de interactuar con otros usuarios, cada vez de manera más directa al comentar en plataformas como YouTube o Facebook. De este modo, el papel de quién escucha es más activo: selección del contenido musical, mayor control en el modo de escucha y mayor cantidad de recursos para comprender las letras. Lo que muestra: “how learners can subconsciously create learning systems for themselves in unique combinations”⁴ (2014: 46). Existen otras fuentes, como el aprendizaje de lenguas asistido por computadoras u otros dispositivos, usadas para aprender lenguas en las que la tecnología juega un papel primordial para permitir acceso remoto a materiales de aprendizaje no presenciales. Asimismo, tenemos acceso al conocimiento de otras lenguas mediante la tecnología.

Jugar videojuegos es otra de las actividades que pueden llevar a un aprendizaje.

Quando videojugamos se hace necesaria la utilización y la activación de estímulos relacionados con los dos hemisferios del cerebro, de manera interactiva y mutuamente reforzada. La emoción, el instinto, la fantasía y el desorden nos ofrecen la oportunidad de razonar, deducir, analizar y sintetizar con rigor. Sólo así podemos llegar a comprender cómo las tradicionales categorías lógicas no son por sí solas capaces de explicar la complejidad de nuestro convulso mundo y su fascinante universo simbólico (Gramigna, González-Farraco, 2009: 163).

⁴ “[...] cómo los aprendientes pueden de manera subconsciente crear sus propios sistemas de aprendizaje con combinaciones únicas”.

Muchos videojuegos comerciales que no están diseñados con propósitos educativos existen en decenas de lenguas y pueden ser jugados en diversos dispositivos (Sykes y Reinhardt, 2013: 4). Éstos ponen al alcance del jugador la posibilidad de desarrollar nuevas competencias en otras lenguas, ya que el sujeto participa en comunidades conformadas por personas de diversas nacionalidades que hablan distintas lenguas (Sykes y Reinhardt, 2013: 6).

Por otro lado, en internet, las búsquedas de información, la lectura, la comunicación a través de redes sociales y la compra de bienes y servicios se pueden realizar también en otras lenguas. En su investigación, Sockett concluye que “it must be stressed that the vast range of affordances of current online technologies allows highly individualized activities in the target language, which can lead to equally individualised outcomes”⁵ (2014: 61). Los nuevos dispositivos móviles permiten una interacción en todo momento y con respuesta inmediata, lo que lleva a una mayor interacción y alcance de conocimientos y, por supuesto, a una revolución del tipo de intercambios. Tratar de evidenciar la adquisición de la lengua meta en estos contextos se torna complicado con parámetros tradicionales, ya que el material en lengua meta es desconocido y particular a cada individuo (películas, videos, guiones, textos en blogs, noticias, comunicaciones en redes sociales, etcétera). Además, las actividades realizadas resultan complejas de estudiar. Según Sockett (2014: 111), es necesario acercarse desde una perspectiva semasiológica⁶ para analizar las percepciones de las personas sobre sus prácticas y desde un punto de vista onomasiológico⁷ con el fin de entender cómo ocurre el aprendizaje. La adquisición se puede relacionar con procesos de detección de patrones e imitación de éstos; o con el hecho de intentar darle sentido a lo que se está viendo, leyendo o escuchando, e incluso escribiendo o haciendo.

Como lo podemos observar, durante nuestro tiempo libre realizamos actividades relacionadas con las tecnologías de la información y la comunicación. El uso de éstas nos da acceso a una gran diversidad de actividades como informarse, jugar, ver videos o películas, escuchar música y generalmente éstas llevan al contacto con otras lenguas. Los modelos de *input* y autonomía son observables durante el desempeño de actividades realizadas en línea donde la persona que navega se encuentra en una situación informal de aprendizaje.

En la actualidad, tenemos mayores oportunidades de conocer otros lugares o incluso de vivir en otros sitios. En un mundo globalizado y moderno, se facilitan los viajes y, así, se incrementan las ocasiones de hablar en lengua meta. Si bien el viajar no está al

⁵ “[...] se debe destacar la amplia gama de posibilidades de las tecnologías en línea actuales, que dan lugar a actividades altamente individualizadas en la lengua meta, las cuales también pueden llevar a resultados personalizados”.

⁶ Proceso llevado a cabo por el receptor al descodificar el mensaje del emisor (relación significado-significante o palabra- concepto) (Luna *et al.*, 2005).

⁷ Proceso llevado a cabo por el emisor al codificar su mensaje (relación significado-significante o concepto- palabra) (Luna *et al.*, 2005).

alcance de todos, existe la posibilidad de tener contacto con hablantes nativos de lenguas extranjeras por las inmigraciones a nuestro lugar de residencia.

Al estar en un medio en el que se habla en forma común la lengua meta, el aprendiente está expuesto a ésta un tiempo generalmente mayor que el de una clase de lengua y, por lo tanto, tiene una mayor cantidad de *input*. María Juan Garau (2008: 59) afirma que “la concentración de tiempo que los aprendices disfrutaron en la comunidad de habla de la lengua meta potencialmente puede conducir a ganancias lingüísticas significativas y genera en consecuencia altas expectativas”. La estrategia comunicativa implica, por lo tanto, no sólo el *input*, sino que la construcción de un significado de éste así como la manera de lograr comunicación. En inmersión, el enfoque se centra en la lengua meta y el aprendizaje se da en situaciones comunicativas verdaderas. Acerca de los principios teóricos de la metodología de inmersión, Josu Sierra (1994: 85) menciona los siguientes elementos: exposición temprana e intensiva a la lengua meta; construcción de un “entorno imitativo natural”; interferencia y transferencia entre lenguas; enseñanza contextualizada y estrategia comunicativa. El “entorno imitativo natural” que se trata de crear en metodologías de inmersión se refiere al hecho de exponer al individuo a la lengua no sólo a un mayor tiempo, sino también a elementos culturales, ya que lengua y cultura son indisolubles. Al estar continuamente expuestos a la lengua extranjera, el proceso de adquisición se parece al de la lengua materna: se entiende antes de hablar y es un proceso de ensayo y error. En el caso de un viaje o de intercambios con extranjeros, nos exponemos a situaciones y contextos distintos de los habituales y conocemos otras formas de hacer, pensar y vivir circunstancias.

Juan Garau asevera que el aprendizaje de lenguas extranjeras en contextos naturales “permite a los aprendices verificar las hipótesis que formulan acerca del funcionamiento de la lengua meta, practicar ampliamente sus destrezas, cosa que facilita la automatización del conocimiento” (2008: 51). Al estar en inmersión el aprendiente de una lengua recibe retroalimentación positiva o negativa sobre su conocimiento lingüístico al interactuar directamente con los hablantes puesto que, de manera inmediata, sabe si logró comunicar lo que quería según la respuesta del otro. Asimismo, su reacción al mensaje del otro le permite valorar su nivel de comprensión.

En el aula, los alumnos no siempre aprenden o, mejor dicho, no siempre aprenden lo que se supone deberían aprender según los objetivos de la clase de lengua. El aprendizaje es un fenómeno multifactorial pero también individual donde la responsabilidad recae en diversos actores. Varios factores ambientales y contextuales influyen en el aprendizaje desde el contexto social, familiar y escolar.

Desde mediados del siglo pasado, se reconoce casi por consenso que los alumnos deben tener el papel central dentro del proceso de aprendizaje y son la razón de ser de los docentes. Lo que lleva a los jóvenes a aprender o no aprender está relacionado con su situación personal, su nivel socioeconómico, su cultura, sus conocimientos del mundo, sus habilidades propias, sus procesos de aprendizaje, sus expectativas de la materia, sus perspectivas del aprendizaje y lo que esperan del profesor. Los primeros puntos no son modificables; pero el docente sí puede influir y ayudar a los alumnos en

sus procesos cognitivos si adapta su práctica considerando su situación y sus formas de aprender.

Los contextos formales son percibidos por los alumnos como alejados de su realidad ya que a menudo carecen de “una discusión conceptual sobre cómo integrar analíticamente sus necesidades de distinto tipo, sus capacidades intelectuales, sus objetivos al estar en la escuela, las relaciones que establecen entre contextos sociales (urbanos y rurales) y sus proyecciones hacia el presente y el futuro, entre otros aspectos” (Crovi, López, 2011: 5).

Para este objetivo es importante conocer los intereses de los alumnos, sus gustos, sus actividades fuera de clases y orientar actividades a partir de esta información: “Porque a ellos se dirigen los procesos de enseñanza aprendizaje y de formación como individuos escolarizados. No conocer sus preocupaciones, sus maneras de apropiarse lo que se les enseña o sus formas de vivir en los contextos escolares tiene serias implicaciones para el diseño de los planes de estudio y para la organización de la propia escuela” (5).

En realidad, no existe un aprendizaje formal y uno informal sino que es preferible hablar de un continuum que va de la formalidad a la informalidad en las situaciones de aprendizaje, en función de los contextos en el que dicho aprendizaje se da (Silva, Brougère, 2016: 58). El objetivo que deben plantearse los maestros no es formalizar lo informal ni tratar de “dictar” tareas para que los alumnos las realicen fuera de clase, sino despertar el interés y la curiosidad con respecto al aprendizaje de la otra lengua e incidir en ciertas prácticas para que el alumno siga aprendiendo fuera del contexto escolar como una competencia más para aprender durante toda su vida. Por ejemplo, saber hacer búsquedas en internet, determinar si la información es confiable, actual, y recurrir a textos en su lengua original.

Un punto significativo mencionado por varios autores está relacionado con el uso de las tecnologías de la información y comunicación (TIC) ya que se han vuelto de uso cotidiano:

[...] analizar al estudiante como sujeto social, como joven que responde a los parámetros de una generación que ha desarrollado nuevas estructuras de pensamiento, producto de una cultura digital, en la cual, entre otras muchas cosas, se identifican novedosas formas de aprendizaje, de lectura, de creación del conocimiento y de modos de trabajar. Este conocimiento es indispensable para el rediseño y actualización de los planes de estudio y espacios de formación educativa [...], pero también es fundamental para visualizar las prácticas cotidianas de los jóvenes en materia de entretenimiento, trabajo, relaciones familiares y sociales, mediadas por tecnologías digitales (Crovi, López, 2012: 9).

Las TIC permiten extender el espacio áulico. Conocer al alumno permite mantenerlo interesado en la materia y proponer tareas significativas. Los alumnos suelen tener un mayor dominio del uso de las TIC que muchos docentes, por lo que el intercambio de roles en este ámbito puede aumentar la autoestima del alumno y por lo tanto su

motivación. El profesor puede, consecuentemente, trabajar a distancia mediante el uso de redes sociales proponiendo la participación de todos a través de sus propias propuestas de sitios, videos y juegos previamente analizados por él y solicitando, a su vez, que los alumnos compartan sus propios descubrimientos. De este modo se promueve un aprendizaje colaborativo fuera del contexto formal, se fomenta la comunicación entre pares y se desarrolla el sentimiento de pertenencia. Las redes sociales pueden convertirse en un punto de encuentro fundamental para dichos intercambios.

Los hallazgos de los alumnos, socializados ya sea en el aula o fuera de ésta mediante las redes sociales, permiten valorar todo tipo de aprendizaje y, por lo tanto, el aprendizaje en contexto informal deja de ser relegado a segundo plano.

“La valorisation des apprentissages informels permettrait aux individus de quitter ce qui leur est connu et de se lancer dans la découverte et la construction de situations et connaissances nouvelles” (Peter, 2011).⁸

De hecho, abre espacio para hacer nuevas búsquedas y, por lo tanto, para encontrar cosas nuevas que se pueden aprender desde procesos metacognitivos como saberes declarativos, procedimentales o actitudinales. De este modo, el profesor podría recomendar a sus alumnos poner sus dispositivos móviles en la lengua meta. También se puede exhortar a ver películas con subtítulos en la lengua meta, y jugar sus videojuegos cambiando el idioma ya que éstas son actividades que solemos realizar en nuestros tiempos libres.

Otra manera de favorecer el aprendizaje de una lengua en situaciones informales por medio de redes sociales es el intercambio de videos y sitios de interés. Se podría abrir un grupo cerrado en Facebook, Twitter, Whatsapp o similares en el que se compartan videos, canciones, sitios con noticias sobre sus artistas favoritos, información de su interés o incluso sitios o aplicaciones para aprender la lengua meta. Tras fomentar que den su opinión, es importante que el profesor no juegue un rol directivo sino el de un participante más. Aquí se favorece la colaboración y el sentido de pertenencia.

Conforme los alumnos vayan desarrollando sus competencias lingüísticas en la lengua meta se pueden desarrollar materiales más complejos como juegos de preguntas y respuestas sobre cultura general u otros que consistan en la creación de cuentos. Al apelar a su creatividad y al trabajo en equipo se estimula, en efecto, a los alumnos. Estas actividades pueden completarse con materiales digitales, tales como Quizlet, Brainscape y otros similares.

La articulación entre los aprendizajes en situaciones formales y situaciones informales es un tema de estudio relativamente inexplorado en el campo educativo. Conocer los puentes que vinculan los aprendizajes en distintas situaciones permitiría, por un lado, motivar a los aprendientes y fomentar su papel activo en el proceso de aprendizaje y, por el otro, desde el punto de vista institucional, reconsiderar contenidos para elaborar propuestas que sean de interés para los alumnos. Si bien los saberes declarativos, procedimentales y actitudinales relacionados con una lengua suelen adquirirse

⁸ “La valoración de los aprendizajes informales permitiría a los individuos alejarse de lo que conocen para emprender en el descubrimiento y la construcción de situaciones nuevas”.

en el marco de un aprendizaje en situación formal (salones de clase, escuelas de idiomas), los aprendizajes pueden asimismo obtenerse en situaciones informales de diversa índole (actividades de esparcimiento y juegos), con un peso cualitativo de estos últimos que no resulta desdeñable. Al conocer las prácticas de los alumnos que los llevan a un aprendizaje de lenguas en situaciones informales, los profesores pueden fomentarlas, reforzarlas y acompañar a los aprendientes en el proceso de aprendizaje desde lo formal.

Obras citadas

- BEZILLE, HÉLÈNE. 2008. “De l’apprentissage informel à l’autoformation dans l’éducation tout au long de la vie”. *L’éducation au long de la vie*. Coords. Lucette COLIN y Jean-Louis LE GRAND. París: Anthropos. Web: 9 de diciembre de 2017. <<http://cma-lifelonglearning.org/frenchbis/pdf/H%20Bezille%20INFORMEL%20ET%20AUTOFORMATIONLIVRECOL.pdf>>.
- BONNET, Gérard. 2002. *The assessment of pupils’ skills in english in eight european countries*. Web: 9 de diciembre de 2017. <<https://www.mecd.gob.es/inee/dam/jcr:d426c134-5c58-44f0-8641-3b5e4354ed37/habilidadesingles2002-1.pdf>>.
- BROUGERE, Gilles y Hélène BEZILLE. 2007. “De l’usage de la notion d’informel dans le champ de l’éducation”. *Revue française de pédagogie*, núm. 58. Pp. 117-160.
- CONSEJO DE EUROPA. 2002. *Marco común europeo de referencia para las lenguas*. Madrid: Instituto Cervantes. (Versión electrónica.)
- CROVI, Delia y Rocío LÓPEZ. 2011. “Tejiendo voces. Jóvenes universitarios opinan sobre la apropiación del internet en la vida académica”. *Revista Mexicana de Ciencias Sociales*, vol. 56, núm. 212. Web: 9 de diciembre de 2017. <<http://www.revistas.unam.mx/index.php/rmcpys/article/view/30421>>.
- ERAUT, Michael. 2004. *Informal learning at the workplace. Studies in Continuing Education*, vol. 26, núm. 2. Pp. 247-273. Web: 9 de diciembre de 2017. <<http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/158037042000225245>>.
- GRAMIGNA, Anita y Juan Carlos GONZÁLEZ-FARACO. 2009. “Videojugando se aprende: renovar la teoría del conocimiento y la educación”. *Comunicar*, vol. 17, núm. 33. Pp. 157-164.
- JUAN GARAU, María. 2008. Contexto y contacto en el aprendizaje de lenguas extranjeras. *Revista Electrónica d’Investigació i Innovació Educativa i Socio-educativa*, vol. 1. Pp. 47-66. Web: 28 de febrero de 2017. <http://www.in.uib.cat/pags/volumenes/vol1_num0/maria_garau/index.html>.
- MEJÍA, Rebeca. 2005. “Aprendizaje informal”. *Sinéctica, Revista Electrónica de Educación*. Web: 29 de diciembre de 2017. <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=99815914001>>.

- _____. 2005. “Tendencias actuales en la investigación del aprendizaje informal”. *Sinéctica, Revista Electrónica de Educación*. Web: 29 de diciembre de 2017. <<http://www.uacm.kirj.redalyc.org/articulo.oa?id=99815914002>>.
- PETER, Jean Michel. 2011. “‘Les apprentissages informels’, un concept à l’épreuve de la recherche en formation: les enjeux du débat”. *Savoirs*, [en línea], 2011/2, núm. 26, L’Harmattan. Pp. 123-133. <file:///C:/Users/Italiano/Downloads/SAVO_026_0123pdf>.
- SCHUGURENSKY, Daniel. 2007. “Vingt mille lieues sous les mers: les quatre défis de l’apprentissage informel”. *Revue française de pédagogie*, núm. 160. Pp. 13-27. Web: 3 de marzo de 2017. <<http://rfp.revues.org/583>>.
- SIERRA, Josu. 1994. “Metodología y práctica en programas de inmersión”. *Comunicación, lenguaje y educación*, 22. Pp. 85-95. Web. <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2941307.pdf>>.
- SILVA, Haydée y Gilles BROUGÈRE. 2016. “Jeu entre situations formelles et informelles d’apprentissage des langues étrangères”. *Synergies Mexique*, núm. 6. Pp. 57-68.
- SOCKETT, Geoffrey. 2014. *The Online Informal Learning of English*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- SYKES, Julie y Jonathon REINHARDT. 2013. *Language at Play. Digital Games in Second and Foreign Language Teaching and Learning*. Nueva York: Pearson.
- TOUGH, Allen. 2002. “The Iceberg of Informal Adult Learning: New Approaches to Lifelong Learning”. *Working Paper*, núm. 49. Web: 10 de diciembre de 2017. <<https://nall.oise.utoronto.ca/res/49AllenTough.pdf>>.

El traductor “traidor” vs. el traductor “creador”. El caso de José Emilio Pacheco

María Elena ISIBASI POUCHIN
Universidad Nacional Autónoma de México

Desde que ganara el Premio Reina Sofía y el Premio Cervantes, José Emilio Pacheco provocó un nuevo interés por su obra tanto poética como narrativa, ensayística, periodística y traductora. Esta última, siempre malentendida, por ser ambigua, por englobar en un solo quehacer dos intenciones, ha dejado caer mucha tinta en los últimos años sin establecer la clara diferencia entre el Pacheco traductor y el Pacheco aproximador. Este ensayo intenta aclarar esa línea que separa al “traidor” del “creador”.

PALABRAS CLAVE: traducción, creación, aproximación, poesía, reescritura.

Ever since he won the Reina Sofía and Cervantes prizes, there has been a renewed interest in José Emilio Pacheco’s poetry, narrative, essays, journalism and translations. The latter, very often misunderstood because of the ambiguity that arises because a single endeavour encompasses two different intentions, has inspired much discussion lately although there is yet no clear distinction between Pacheco the translator and Pacheco the “aproximador”, to use his own word. This essay is an effort to clarify the divide between the “traitor” and the “creator”.

KEYWORDS: translation, creation, approximation, poetry, rewriting.

Mi creencia absoluta en que la poesía es de todos y de todas, en que el poema resulta intraducible y se asfixia al salir del aguamadre de su lengua, en que fuera de ella sólo puede ser representado por un texto análogo y distinto, una aproximación a su original, me ha llevado una y otra vez a romper un tabú: las “traducciones de traducciones”.

José Emilio Pacheco

Mucho se ha hablado de las “aproximaciones” de José Emilio Pacheco, sin embargo, no sobra, en el marco de este trabajo, presentar estos textos —algunos largos, la mayoría breves— que forman parte de la obra del escritor mexicano, tanto como su narrativa, su poesía y sus ensayos periodísticos. “Aproximaciones” es un apartado que Pacheco incluye al final de la mayoría de sus poemarios escritos entre 1963 y 1986.¹

¹ *Los elementos de la noche* (1963) incluye cinco poemas “traducidos”: “The Expiration” de John Donne, luego llamado “La agonía” en *Tarde o temprano* (1980); “La chevelure” de Baudelaire (luego “La

Las aproximaciones, a primera vista, serían traducciones² pues son mencionados los nombres de los “autores originales” e incluso se ofrece una “biografía” de ellos, en el caso del tomo que se dedica a las “aproximaciones” (1984). A decir del mismo autor: “empezaron como ejercicios en los cursos de lenguas clásicas y modernas” (1980b: 10), ejercicios que corresponden a la enseñanza de lenguas extranjeras, uno de los objetivos principales de manuales de traducción como el de Vinay y Darbelnet (1972).³ Sin embargo, ahonda diciendo que “antes de leer a Ezra Pound, los ejemplos de Octavio Paz y Jaime García Terrés [lo] llevaron a buscar mayores libertades” (1980b: 10); esto nos hace pensar en que Pacheco, con el tiempo, llevó su práctica de traductor a otro nivel, a uno creativo. No sobra mencionar que, a pesar de que al hablar de este apartado se piense casi sistemáticamente en traducciones *sui generis* de textos originalmente escritos en alguna lengua extranjera, también se puede encontrar otro

cabellera”); “Le bateau ivre” de Rimbaud (luego “El barco ebrio”); “Ore a Brasov” y “A un poeta nemico” de Salvatore Quasimodo (luego “Un día basta a equilibrar el mundo” y “A un poeta enemigo”, respectivamente). Sólo en este poemario se deja los títulos en la lengua original.

Al tratarse de un poema largo y único, *El reposo del fuego* (1966) no contiene ninguna aproximación. *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969) cuenta con diecisiete aproximaciones (“Imitación a James Agee”; “De una sátira de Ben Saraf”; tres poemas de Giorgos Seferis; “Susana y los viejos” de Adelaïd Crapsey; “Niebla” de Carl Sandburg; “Teoría de la regresión” de Charles Tomlinson; “Tras la publicación de *Bajo el volcán*”, “Rilke y Yeats” y “Epitafio” de Malcolm Lowry; “Mar” de Michael Dransfield; “Los dos muros” de Robert Lowell; un fragmento de la “Décima sátira” de Juvenal; “Los otros” de Tom Raworth, y “Tesis” de Edward Dorn).

Irás y no volverás (1973) tiene dos poemas más de Baudelaire; “Juego de espejos (Catulo imita a Ernesto Cardenal)”; “Homenaje a Nezahualcōyotl”; un poema intitulado “Abre tu centro” del *Cancionero manuscrito de Fabio* (poema que no es incluido en *Tarde o temprano*); “El Desdichado” de Nerval; “Brise Marine” de Mallarmé (luego “Brisa marina”); “Audubondrafted” de Leroi Jones (tampoco es incluido en *Tarde o temprano*); ““Old People” home” y “Musée des Beaux-Arts” de W. H. Auden.

Islas a la deriva (1976) contiene el “Homenaje a Salvador Espriu”; “Playa de Dover” de Matthew Arnold; “La anguila” de Eugenio Montale; “El pulpo piensa con su tercer brazo” de Edward Dorn; “Escorpión” de Michael Schmidt; dieciséis poemas de Cavafis y “Lectura de la *Antología griega*”. *Desde entonces* (1980) incluye “Las voces de Tlatelolco”; dos poemas de William Carlos Williams; cinco poemas de Montale; el “Homenaje al haiku” y cuatro epigramas de Calímaco.

Miro la tierra (1986), publicado después de *Tarde o temprano* es el último poemario que contiene aproximaciones: “Nueva lectura de la *Antología griega*”; dos imitaciones de Vladimir Holan; “Manuel Bandeira camina por la colonia Hipódromo”; dos poemas de Ezra Pound y tres poemas de Victor Hugo. Todas estas aproximaciones —excepto dos como he indicado y las que pertenecen a *Miro la tierra*, por ser de 1986— están incluidas en *Tarde o temprano* de 1980, y desaparecen en la reedición de 2000 pues se tenía la intención de hacer un tomo independiente para ellas, tomo que todavía sigue inédito. Fuera de las “Aproximaciones” en cada uno de estos poemarios, se publicó *Aproximaciones* en 1984, compilación de textos nunca antes publicados en alguno de los tomos de Pacheco.

² Algunos de los textos no son traducciones —de una lengua a otra— o retraducciones —traducciones de traducciones o nuevas traducciones—; se trata de otro tipo de textos derivados: tal es el caso de “Las voces de Tlatelolco”.

³ Otro ejemplo del uso de la traducción como herramienta de enseñanza de alguna lengua extranjera se puede encontrar en el método de Jean Delisle, traductólogo canadiense perteneciente a la llamada escuela del sentido o de París, que se origina en la ESTI (École Supérieure d’Interprètes et de Traducteurs), con Danica Seleskovitch a la cabeza (Delisle, 1980).

tipo de textos derivados, por ejemplo, reescrituras de textos antiguos y contemporáneos escritos en español. Lo que define, pues, las “aproximaciones” es su calidad de texto derivado, o de texto secundario, no en el sentido de menor o inferior, sino en el sentido de posterior en tanto que establece una relación o un diálogo con otro texto, forzosamente escrito antes.

José Emilio Pacheco sabe reconocer cuándo se toma “libertades” y cuándo permanece más fiel al texto original, en el sentido más tradicional dentro de la traductología. Él es traductor (y por ende traidor) y también es creador, “aproximador”, y he ahí el centro de mi reflexión. Si se revisa la bibliografía traductológica que sobre el autor mexicano publica el Instituto Cervantes, se constata que sólo se toman en cuenta las traducciones de obras completas.⁴ Tal es el caso de su traducción de *De profundis* de Oscar Wilde, o la de *Un tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams, o finalmente los muy aplaudidos *Cuatro cuartetos* de T. S. Eliot, entre otros pocos textos. De hecho, *Aproximaciones*, tomo de 1984 dedicado a las aproximaciones no recopiladas en ninguno de sus poemarios, ni siquiera aparece en la bibliografía, bajo ningún rubro. No sorprende pues que este libro, compilado por Miguel Ángel Flores, no gozara de difusión ni de tiraje. Cabe decir que su omisión por parte del Instituto Cervantes tanto en la bibliografía poética como en la que corresponde a su quehacer de traductor da una idea sobre esta obra híbrida cuyos textos, desde la perspectiva más ortodoxa de la crítica, no son de Pacheco, aunque tampoco le son ajenos.

Este Instituto reconoce al Pacheco/traductor pero desconoce al Pacheco/creador/aproximador pues no registra ninguna de sus “aproximaciones”. Hugo Verani, en “Hacia una bibliografía de José Emilio Pacheco”, confunde los dos quehaceres y registra en el rubro “Traducciones, adaptaciones” doce obras en las que se señala a Pacheco como traductor: la primera es *Aproximaciones*, obra híbrida como he dicho, y de las once restantes, sólo los *Cuatro cuartetos* de T.S. Eliot son poesía. Pacheco traduce a Beckett, Benjamin, Bontempelli, Eisenstein, Jaguer, Renard, Rubinowicz y Tennessee Williams (Verani, 1993: 295): novela, ensayo, guión cinematográfico, teatro. En estos textos cumple con su labor de traducción de manera tradicional, no “dialoga” con los textos de los otros —o por lo menos no conscientemente—, se presenta como traductor, debajo del nombre del autor original y del título de la obra; conoce “su sitio”. El caso de los *Cuatro cuartetos* me parece particular. Pacheco emprende la traducción de esta obra poética de T. S. Eliot con la venia del Fondo de Cultura Económica. No es sino hasta 1989 cuando la versión del escritor mexicano es publicada en una edición conjunta con El Colegio Nacional. La obra del poeta estadounidense es presentada al público mexicano como obra original traducida;

⁴ A diferencia del Instituto Cervantes, Hugo Verani sí las incluye en el rubro “Traducciones / Adaptaciones”; propone *Aproximaciones* como compilación de Miguel Ángel Flores. Se especifica, sin embargo, que el prólogo y las biografías de los autores pertenecen a José Emilio Pacheco, lo cual hace pensar que el autor tuvo tanto que ver como el compilador en la confección del tomo de 1984 (Verani, 1993: 292-341).

Pacheco funciona como un traductor profesional: traslada el texto en inglés al español.⁵ Se trata pues de una “verdadera” traducción, aunque, al tratarse de verso y no de algún otro género, la pregunta inevitable en el caso de Pacheco se impone: ¿establece un diálogo con el texto de Eliot, con el mismo Eliot? Al parecer sólo cumple con su labor traductora, aunque el hecho de haber escogido/aceptado traducir su poesía ya provoca cierta suspicacia. Al revisar el tomo de Eliot, se advierten dos epígrafes, ambos de Heráclito de Éfeso, retomado por Diels, ambos escritos en griego. Pacheco nos ofrece una traducción de Luis Fakré: “A pesar de que la razón es lo común, los más viven como si fueran poseedores de sabiduría propia” y “El camino hacia lo alto y el camino hacia lo bajo es uno y el mismo”. La alusión por parte de Eliot a Heráclito, una figura fundamental en la obra de Pacheco, presente en su poesía a partir de *El reposo del fuego* (1966), nos hace preguntarnos como lectores si el estadounidense, al citar al presocrático en sus *Cuatro cuartetos*, hace de su texto uno *scriptible* para Pacheco porque, retomando a Barthes, su postura de enunciación le conviene pues, como él, también cita.⁶ Sin embargo, es necesario conocer la obra de nuestro autor para poder hacer una lectura más profunda que relacione la poética del estadounidense y la del mexicano vía el filósofo griego. Pacheco no incluye comentario alguno. Se limita a traducir a Eliot. Sólo introduce, después de los agradecimientos del propio autor anglosajón, una nota propia en la que se presenta directamente como traductor: “El traductor extiende el agradecimiento a David Lauer y a Julio Hubard que le dieron su tiempo, su saber y el juicio de

⁵ Su traducción es muy aplaudida. Octavio Paz incluso dice que la versión de Pacheco es “la mejor traducción de los ‘Cuatro cuartetos’ que ha aparecido en ningún idioma” (Pacheco, 2011).

⁶ Antoine Compagnon cita a Barthes en su argumentación respecto de que toda escritura es reescritura (1979: 35-36): “quels sont les textes qu’écritant je désirerais récrire? Ceux que Roland Barthes qualifiait de «scriptibles» lorsqu’il demandait: «Quels textes accepterais-je d’écrire (de ré-écrire), de désirer, d’avancer comme une force dans ce monde qui est le mien? Ce que l’évaluation trouve, c’est cette valeur-ci: ce qui peut être aujourd’hui écrit (ré-écrit) —le *scriptible*». Il y a toujours un livre avec lequel j’ai l’envie que mon écriture entretienne une relation privilégiée, «relation» valant ici pour son double sens, celui du récit (de la récitation), et celui de la liaison (de l’affinité élective). Cela ne veut pas dire que ce livre, j’aurais aimé l’écrire, que je l’envie, que je le recopierais volontiers ou le reprendrais à mon compte, pour modèle, que je l’imiterais, l’actualiserais ou le citerais *in extenso* si je le pouvais; cela ne préjuge pas non plus de mon amour pour ce livre. Non, le texte qui est pour moi «scriptible», c’est celui dont la posture d’énonciation me convient (celui qui cite comme moi). Et c’est pourquoi ce n’est jamais le même livre, c’est pourquoi le *Quichotte* de Ménéard en est un autre”.

No me parece descabellado, aunque no se pueda demostrar en este volumen del Fondo de Cultura Económica y El Colegio Nacional, que Pacheco esté dialogando con el texto de Eliot pues este diálogo sí se hace evidente en la nota introductoria a *Tarde o temprano* en la que incluye un fragmento de “East Coker” de los *Cuatro cuartetos* traducido “literalmente” por “Julián Hernández, en 1945 (1980: 12-13); Julián Hernández, uno de los heterónimos de Pacheco, una de sus estrategias de reescritura. Este fragmento en el volumen de 1989, en el que se presenta como traductor profesional, no modifica significativamente el texto de Eliot. Sin embargo, la presencia de un traductor ficticio en la nota introductoria del volumen de 1980 desencadena el juego de la reescritura, de la retraducción, más que la traducción profesional. Esta duplicación de escopo se podrá observar en la *Lectura de la Antología griega*.

otra generación”.⁷ “Traductor” es el término que utiliza para sí mismo, no “aproximador”,⁸ lo mismo que Tedi López Mills en su compilación de traducciones hechas por poetas mexicanos, *Traslaciones. Poetas traductores 1939-1959*, editada por el Fondo de Cultura en 2011, y en la que se incluye textos de nuestro autor. Un comentario final sobre los *Cuatro cuartetos* traducidos por Pacheco: a pesar de haber sido publicada su versión hace más de veinte años, Pacheco nunca dejó de retocarla, revisarla, retraducirla, prueba de ello es la versión que ofrece de *Little Gidding*, última parte de esta obra, en el libro editado por Tedi López Mills hace apenas siete años.

En su “aclaración”, texto que inaugura la compilación de traducciones hecha por poetas mexicanos, Tedi López Mills explica: “Lo que ofrece este libro, en consecuencia, es apenas un botón de muestra de la labor de cada uno de los poetas-traductores: alrededor de 20 cuartillas de sus traducciones predilectas. Confío en que, a la larga, tal cifra fortuita se redondeará en un número mágico” (2011: 12).

La decisión de incluir ciertos textos como traducciones en este volumen pertenece pues a los autores que lo componen. Las casi novecientas páginas de este tomo tienen, una tras otra, traducciones entendidas en el sentido más tradicional del término puesto que se encuentra tanto a poetas/traductores como a traductores/poetas, es decir, a quienes son más conocidos por su propia obra y a quienes son más conocidos por sus traducciones.

Traslaciones, a decir de su propia compiladora, es el heredero de otro libro editado también por el Fondo de Cultura en 1974: *El surco y la brasa. Traductores mexicanos*, a cargo de Marco Antonio Montes de Oca y Ana Luisa Vega (2011-11), que contiene traducciones de autores mexicanos nacidos entre 1889 (Alfonso Reyes) y 1940 (Homero Aridjis). Interesan estos dos libros pues José Emilio Pacheco publica en ambos algunos de los textos que se consideran traducciones puesto que así lo exigen sus editores. Tanto en *El surco y la brasa* como en *Traslaciones* se incluye algunos poemas que son presentados como “aproximaciones” en los tomos de Pacheco. ¿Qué es lo que los hace ser considerados “verdaderas” traducciones? Tal vez habría que revisar los textos para responder a esta pregunta.

Habría que especificar que, a pesar de que López Mills dice reproducir la intención de Montes de Oca y Vega, en realidad la metodología es completamente diferente: en la antología de 1974, quienes escogen los textos son los antologadores mientras que,

⁷ Julio Hubbard es considerado una autoridad en Eliot por el mismo Pacheco por diferentes ensayos que escribió sobre él. De hecho, es una de sus fuentes en su artículo “La traición de T. S. Eliot” de 1999 en *Letras Libres*.

⁸ El mismo autor separa su labor traductológica creativa de su quehacer de traductor profesional. De hecho, a decir de Carmen Dolores Carrillo Juárez, en un ciclo de conferencias titulado “El arte de lo imposible: la traducción poética: *Cuatro cuartetos* de T. S. Eliot” —llevado a cabo en El Colegio Nacional en 2002—, en el que Pacheco hizo “una lectura paralela del original en la voz de Eliot y la traducción en su voz” además de dedicarle tiempo a la reflexión sobre la traducción en México y sobre la traducción en general, nuestro autor expresó que “piensa que el traductor tiene una responsabilidad: el original es juzgado por medio de su trabajo” (2008: 191).

en la compilación de 2011, quienes proponen sus textos como “traducciones” son los propios poetas/traductores; y esto sin duda representa una visión muy distinta respecto de la traducción considerada como género. Así, se puede entender la presencia de ciertos textos de Pacheco tanto en el primer volumen como en el segundo. Se podría afirmar que sólo en *Traslaciones* tiene Pacheco la oportunidad de explicar lo que entiende él por traducción y lo que entiende él por “aproximación”, y no podría ser más claro pues inicia la parte que le es consagrada con “Aproximaciones a la *Antología griega*” —un ejemplo claro de lo que para él son las aproximaciones (pues su inclusión en el título así lo indica)—, las sigue con dos poemas de Baudelaire —diferentes de los ya publicados—, y termina con *Little Gidding* de Eliot, la última parte de los *Cuatro cuartetos* que, como ya se ha visto, son considerados “verdaderas” traducciones. De esta forma, *Traslaciones* nos permite como lectores comprender la diferencia entre Pacheco/traductor y Pacheco/aproximador pues él decidió qué textos incluir y cómo presentarlos.

Hablaré un poco más adelante de las aproximaciones a la *Antología griega*, pues a pesar de que son claramente el resultado de un proceso creativo, los cambios evidentes en *Traslaciones* permiten nuevamente entender cómo concibe Pacheco la traducción diferenciándola de la aproximación. Propongo aquí, primero, revisar someramente la traducción que hace Pacheco de “Los gatos” de Baudelaire, traducción que, desde mi perspectiva, se apega sorprendentemente al original:⁹

⁹ A diferencia de sus versiones de Baudelaire, incluidas en *El surco y la brasa*, tomo que como se ha dicho reproduce la elección de sus editores de las consideradas traducciones de autores mexicanos. Si se revisa las “traducciones” propuestas por Montes de Oca y Vega, se puede leer “La cabellera” —antes publicada en *Los elementos de la noche* (1963). Sorprende la “infidelidad” al texto original: muy parecida en cambios y omisiones al “El desdichado” de Nerval, que se verá más adelante. Incluyo aquí las primeras estrofas de Baudelaire y la traducción en el tomo de Montes de Oca para que se pueda apreciar cómo, en el caso de “La cabellera”, se trata más de una aproximación que de una traducción (y que, de haber estado la decisión en manos de Pacheco, probablemente no la hubiera incluido en *El surco y la brasa*):

La chevelure

Ô toison, moutonnant jusque sur l'encolure !
Ô boucles! Ô parfum chargé de nonchaloir!
Extase! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure
Des souvenirs dormant dans cette chevelure,
Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir!

La langoureuse Asie et la brûlante Afrique,
Tout un monde lointain, absent, presque défunt,
Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique!
Comme d'autres esprits voguent sur la musique,
Le mien, ô mon amour! nage sur ton parfum. [...]

La cabellera

Manantial que se encrespa contiguo a la cintura
en perfumados rizos que el desvelo ha sellado,
o magia que permite la cálida ventura
del recuerdo que duerme sobre este río extasiado
que en el aire fulgura como astro agitado.

Lento país de sombra, pradera calcinada,
orbe solo y distante a pausas consumido
en tus negros abismos, alta joya aromada.
Si el alma de los otros en la música nada,
mi corazón, señora, en tu pelo ha dormido.

Les chats

Les amoureux fervents et les savants
austères
Aiment également, dans leur mûre saison,
Les chats puissants et doux, orgueil
de la maison,
Qui comme eux sont frileux et comme eux
[sédentaires].

Amis de la science et de la volupté,
Ils cherchent le silence et l'horreur
des ténèbres;
L'Érèbe les eût pris pour ses coursiers
funèbres,
S'ils pouvaient au servage incliner leur fierté.

Ils prennent en songeant les nobles
attitudes
Des grands sphinx allongés au fond
des solitudes,
Qui semblent s'endormir dans un rêve sans
fin;

Leurs reins féconds sont pleins d'étincelles
[magiques,

Et des parcelles d'or, ainsi qu'un sable fin,
Étoilent vaguement leurs prunelles
mystiques.

Los gatos

Los amantes ardientes y los sabios austeros
Aman del mismo modo, cuando la edad
declina,
Al gato fuerte y dulce, maravilla
felina,
Que en la sala se esconde de los fríos
traicioneros.

Amigos de la ciencia y la voluptuosidad,
Indagan el silencio y el horror de lo oscuro.
Seguirían del Erebo el fúnebre
conjuro
Si algún amo pudiera vencer su
vanidad.

Adoptan mientras duermen las nobles
posiciones
De la pétreas esfinges que en la arena
desierta
Sueñan el sueño insomne de quien nunca
despierta.

En sus flancos fecundos duermen
constelaciones.

Y partículas de oro, haces de magia incierta,
Encienden sus pupilas con místicas
visiones.

Pacheco traduce a Baudelaire: le es fiel en forma y fondo. Reconstruye en español el soneto francés, compuesto de alejandrinos cuyas rimas poco tradicionales (abba/cddc/efe/gfg) se reencuentran casi idénticas en nuestra lengua (abba/cddc/eff/efe). Los cambios evidentes corresponden a una necesidad métrica (“Les chats” en plural es “Al gato” en singular), “rímica” y rítmica, y lo perdido es recuperado de alguna manera dentro del poema (la idea de “maison”, en el tercer verso, es retomada en el cuarto en la versión española con “la sala”). Por supuesto la traducción no es un equivalente pues, como se ha constatado a lo largo de la historia de la traductología, no existe la equivalencia. Sin embargo, es una traducción entendida desde la perspectiva más tradicional. “Los gatos” es incluida como una traducción en *Traslaciones*, se trata de uno de los textos que Pacheco escogió respondiendo a la invitación y a la intención de su compiladora: publicar traducciones de poetas mexicanos.

Probablemente la mejor manera de mostrar cómo el escritor mexicano diferencia el aproximador (creador) del traductor es en sus propias traducciones/aproximaciones. Tomemos los “mismos” textos en sus dos presentaciones. “Lectura de la Antología Griega” aparece tanto en *Islas a la deriva* (1976), y luego en las “Aproximaciones” reunidas en *Tarde o temprano* (1980), como en *Traslaciones*, que como he dicho reúne traducciones consideradas como tales.¹⁰ Entre los textos que Pacheco propone, se encuentra una serie de epigramas de “Anacreonte y los anacreónticos”. Al tratarse de él, no es coincidencia que escogiera a este autor cuya obra completa se desconoce (se le ha atribuido un cierto número de poemas, aunque en realidad podrían ser de distintos poetas) y que inspiró a contemporáneos y sucesores hasta nuestros días. Me refiero a los epigramas I y XVI según la edición de Taylor y Walton de 1837.¹¹ El primer epigrama se intitula en la versión inglesa “On the Lyre” y reza:

I wish to tell of Atreus'sons, and I wish to sing of
Cadmus: but the harp on *its* chords rounds love alone.
Lately I changed *the* strings, and the whole lyre: and
I indeed was singing labours or Hercules: but *the* lyre
responded loves. *For the time* remaining to us,
Heroes, fare ye well: for the lyre sings love alone (Locke, 1837: 1).

En *Islas a la deriva* (1976), Pacheco cambia el título que literalmente significa en inglés “Sobre la lira”, y le pone “Make love not war (1)”, conocida frase de finales de los años sesenta y de los años setenta que respondía a la guerra de Vietnam tan criticada por el propio Pacheco. El poema traducido dice:

Quisiera hacer odas de guerra
pero sólo el amor resuena
en mi lira de siete cuerdas (1985: 83).

Se puede ver cómo, a partir de un poema en seis versos en su traducción interlinear inglesa (versión literal), Pacheco construye uno en tres. Al cambiar el título, actualiza el poema: el lector de 1976 puede establecer la relación entre pasado y presente. Esta intención responde al deseo creador del autor mexicano y la invención del título permite una nueva lectura del epigrama antiguo. En su versión elimina las alusiones mitológicas ensanchando así las posibilidades de lectura y de interpretación para el lector hispanohablante y a pesar de eliminar el título, el hecho de describir la lira (“de siete

¹⁰ En el tomo editado por Tedi López Mills la “Lectura de la Antología Griega” es “rebautizada” como “Aproximaciones a la *Antología griega*”.

¹¹ Decidí utilizar esta fuente pues ofrece una traducción interlinear de los poemas: en extremo literal, ésta nos permite interpretar lo que acabó haciendo nuestro autor mexicano. Las cursivas pertenecen a la edición de Taylor y Walton.

cuerdas”) cuando esto no está en la versión inglesa, pone énfasis en el instrumento, recuperando y fortaleciendo su presencia.

El epigrama que viene justo después en las “aproximaciones” de Pacheco es el XVI al cual intitula “Make love not war (2)” y que en la versión inglesa se llama “sobre sí mismo” (“On himself”):

Thou indeed tellest the *fortunes* of Thebes, and he again
the shouts of Phrygians: but I my own captivities. Not
 horse destroyed me, not foot, not ships: but another
 new army shooting me from eyes (Locke, 1837: 15).

Transcribo la versión de Pacheco:

Otros celebren guerras y batallas.
 Yo sólo puedo hablar de mi desventura.

No me vencieron los ejércitos:
 fui derrotado por tus ojos (1985: 84).

Nuevamente Pacheco elimina las alusiones al mundo antiguo y “universaliza” este poema para que cualquier lector pueda interpretarlo. Además, introduce un “tú” muy renacentista que invita a quien lee a ser partícipe de lo dicho. Disponer estos dos epigramas de este modo, uno tras otro, y otorgarles el mismo título con parte 1 y parte 2, invita a una nueva lectura de ambos, además de proponer una interpretación cronológica que no viene en la versión inglesa. Si bien es verdad que cada epigrama es autónomo, la propuesta de Pacheco otorga un nuevo significado, o mejor dicho, los poemas se reconstituyen en su *signifiance* —en términos de Barthes (1973: 1015)— y develan un sentido (o más) antes no imaginado: la inclusión de una frase en inglés contemporáneo, con carga semántica propia y de todos conocida, vuelve a poner en el más presente de los presentes los epigramas de Anacreonte. Sobra decir que estas traducciones son en realidad creaciones, o “aproximaciones” como las llamaría Pacheco, y que la actualización de estos epigramas es una expresión más de su propia poética en la que pasado y presente se confunden.

No es del todo sorprendente que haya cambios tan significativos en la “Lectura de la *Antología griega*” pues al tratarse de textos escritos en una lengua muerta, se prestan a manipulación, y Pacheco, obviamente, no fue el primero en hacerlo.¹² Sin embargo, sí hay que hacer notar la diferencia que, como decía, existe entre Pacheco/traductor y

¹² De hecho, el mismo Pacheco hace la diferencia entre los textos en lenguas vivas y los textos en lenguas muertas en *Traslaciones* (López Mills, 2011) puesto que el título que le da a la antología griega es “Aproximaciones a la *Antología griega*”, mientras que los textos en lenguas vivas sólo son presentados bajo el nombre del poeta original.

Pacheco/aproximador. Desde mi punto de vista todo radica en el escopo que se propone el autor, es decir, si su intención es creadora, de diálogo con el otro, o traductora, “trasladadora”, como en el caso de sus textos reconocidos como traducciones por el Instituto Cervantes (la traducción premiada de Tennessee Williams, por ejemplo). Si retomamos los epigramas de Anacreonte y revisamos la versión de *Traslaciones*, libro como se ha visto que busca compilar traducciones tradicionales hechas por poetas reconocidos, podemos leer que el primero, aunque no lo intitula “Sobre la lira”, sí lo llama de una manera más ortodoxa: “Sólo el amor” (López Mills, 2011: 25). El título es lo único que cambia, pero el cambio es muy notorio. Al incluir el amor, Pacheco reestablece cierta fidelidad —entendida desde la tradición— puesto que se reitera la idea, presente tres veces en la traducción literal inglesa, que había sido reducida a una en español en la versión de *Islas a la deriva*. El segundo epigrama, también incluido en la edición de Tedi López Mills, lo intitula “La derrota” (2011: 26) no “Sobre sí mismo” para ofrecer una guía de lectura que la versión inglesa no necesita por la dimensión del epigrama (cuatro versos largos explicativos). El escopo para la traducción de los epigramas de Anacreonte es distinto para *Islas a la deriva* que para *Traslaciones*. Para el primer libro, Pacheco tiene un escopo estético/creativo, mientras que, para el segundo, su escopo corresponde al encargo de su compiladora, la entrega de traducciones literarias (aunque en el caso de textos en lengua muerta, la traducción sea más libre, como se ha visto). Esto se confirma al ver las traducciones que Pacheco entregó tanto para *El surco y la brasa* (1974) como para *Traslaciones* (2011). Para el tomo del Fondo de Cultura Económica de 1974, el autor no participó en la selección de sus traducciones y el resultado fue que ningún texto es una traducción, todos son aproximaciones, incluidas en algún tomo anterior o posterior a la publicación de *El surco y la brasa*, excepto “Alba” de Ezra Pound (Montes de Oca y Vega, 1974: 400-411). Esto podría explicarse por la entonces poco conocida afición de Pacheco de dialogar con los textos más que su intención de traducirlos. Al tratarse de textos derivados, se concluyó, tal vez a la ligera, que se trataba efectivamente de traducción, tal y como se entendía y se sigue entendiendo hoy día.

En el caso del volumen de 2011, se incluye las “Aproximaciones a la *Antología griega*”, con nueve poetas de la antigüedad, dos poemas de Baudelaire y la última parte de los *Cuatro cuartetos* de T. S. Eliot (*Little Gidding*). Se puede decir entonces que lo ofrecido en este tomo tiene realmente la intención (escopo) de funcionar como traducción o versión del original y no como creación o expresión del diálogo con los originales, a diferencia de las “aproximaciones” que contienen los poemarios de creación personal.

Una última salvedad sobre “Lectura de la *Antología griega*”: dije que ésta pertenecía a *Islas a la deriva* (1976) y que luego formaría parte de las “aproximaciones” incluidas en la edición de 1980 de *Tarde o temprano*; me parece importante hacer notar que en el poemario de 1976, esta “Lectura”, a pesar de ser parte del apartado VI (Aproximaciones), está dispuesta separadamente de las versiones de otros poemas, como si se tratara de otro ejercicio, sin duda por tratarse de textos derivados de una lengua muerta. Esta separación desaparece en la primera edición de *Tarde o temprano*,

como si integrara en un mismo “paquete” todas sus versiones, sin distinción... ¿Cambio de escopo? Tal vez Pacheco ya no distingue los grados de imitación o de creación entre sus textos derivados.

Para cerrar convincentemente este ensayo que pretende mostrar la diferencia entre Pacheco/traductor y Pacheco/aproximador, considero que el mejor ejemplo se encuentra en el texto que NO está en ninguno de los tomos del Fondo de Cultura Económica pues no es considerado una traducción ni por el editor del volumen de 1974 ni por nuestro escritor, quien no lo incluye en *Traslaciones* a pesar de ser una de las aproximaciones de las que más se ha hablado. Me refiero a “El desdichado” de Gérard de Nerval.

A raíz de la reseña que hiciera Salvador Elizondo a *El surco y la brasa*, en la revista *Plural* en mayo de 1975, inició una polémica respecto de las múltiples traducciones del poema del francés presentes en el tomo; ahí señala que “[h]ay en la antología de Montes de Oca una piedra de toque que hubiera servido como referencia a lo largo de todo el libro: el poema El Desdichado de Nerval [...] Falta la que en mi opinión es la más perfecta de todas, según la recuerdo: la de José Emilio Pacheco” (1975: 76). En su reseña revisa los pros y los contras de la compilación de Montes de Oca y nos ofrece una opinión personal de lo que debería ser la traducción de poesía:

Octavio Paz ha recalcado muchas veces la diferencia entre lengua y lenguaje; esta distinción es la única que puede esclarecer en cierta medida la condición necesariamente misteriosa, no solamente del acto poético sino, máxime, la del traslado de su lenguaje de un ámbito de la lengua a otro. ¿Cuál es la diferencia real entre el original y la versión si el lenguaje poético y la lengua que se habla no son la misma cosa? Un lenguaje poético requiere entonces para ser traducido sin traición, ser traducido no solamente a la otra lengua sino, primordialmente, al otro lenguaje poético correlativo (1975: 80).

Para Salvador Elizondo, pues, la traducción de poesía implica mucho más que un traslado lingüístico. El pasaje de un lenguaje poético, propio de una lengua dada, a otro propio de otra es tan importante como la transposición lingüística. Es comprensible entonces que Elizondo haya extrañado la versión de “El desdichado” de Nerval hecha por Pacheco en esta antología poética que carece, en su opinión, de las traducciones de González Martínez, mientras se da un espacio demasiado grande a “tantas vacuas traducciones de Alfonso Reyes” (1975: 80). Probablemente influyó el renombre de algunos autores para la selección de los textos de *El surco y la brasa*, pero esto sería tema de otro trabajo.

Volviendo pues a la reseña de Elizondo, queda claro que comparte con Pacheco su idea de traducción poética, aunque se hace evidente que no es compartida por algunos de sus contemporáneos —por supuesto Octavio Paz también se alinearía entre las filas de la traducción poética como creación. A partir de esta reseña, José de la Colina publicó su propia traducción del “Desdichado” e inició un “ejercicio”, como él lo llamó, invitando a quien perteneciera al mundo de la cultura mexicana a proponer una versión del poema de Nerval: una competición sana que dejó caer mucha tinta (Colina,

1975: 80). Juan José Arreola ya se había adelantado y había publicado la suya, versión corregida de una escrita veinte años atrás, ese mismo mes, en *El Sol*. Sin ningún empacho, junto a su traducción, escribió textualmente que: “cre[ía] sinceramente que [su] traducción [era] la mejor de todas” (Colina, 1975: 80). Esta afirmación provocaría una respuesta agrídulce de Octavio Paz, quien revisó y criticó verso a verso la versión de Arreola. En el siguiente número de *Plural*, Paz publica una versión corregida por Arreola, después de haber leído la crítica de su compañero de Letras, quien reconoce las bondades de esta nueva propuesta, dando por terminada la discusión traductológica. Con todo, el “enfrentamiento” entre los dos escritores mexicanos y la propuesta de José de la Colina estimularon la producción de numerosas traducciones del poema de Nerval. De julio de 1975 a enero de 1976 ofrecieron sus versiones Tomás Segovia, Ulalume González de León, Salvador Elizondo, José Pascual Buxó, Francisco Serrano, Elsa Cross, Gabriel Zaid e incluso Silvina Ocampo y Javier Sologuren.¹³ Sumando estas traducciones a las ya célebres de Paz y Villaurrutia y comparándolas con la propuesta de Pacheco, se puede entender el alcance creativo de nuestro autor, quien no teme incluso ir más allá que su maestro en el arte de traducir. Resulta desconcertante que, a pesar de haber desencadenado tal polémica el comentario respecto de la ausencia de “la más perfecta de todas” las versiones del poema de Nerval en el libro compilado por Montes de Oca, ésta nunca haya sido retomada o criticada. Por el contrario, queda “nuevamente” ignorada, confirmando así el carácter distinto de esta “traducción”. De hecho, al leer las diferentes versiones que se nos ofrece en *Plural* y al releer las dos de Paz y la de Villaurrutia, uno como lector advierte la enorme diferencia entre la aproximación de Pacheco y las traducciones convencionales de los demás, incluido Paz.

Para ilustrar, propongo se lea el poema original de Nerval, que transcribo en seguida, para luego poder cotejarlo con distintas versiones:

El Desdichado

Je suis le Ténébreux, - le Veuf - l'Inconsolé,
Le prince d'Aquitaine à la tour abolie:
Ma seule étoile est morte, - et mon luth constellé
Porte le Soleil noir de la Mélancolie.

Dans la nuit du tombeau, toi qui m'as consolé,
Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie,
La fleur qui plaisait tant à mon cœur désolé,
Et la treille où le pampre à la rose s'allie.

Suis-je Amour ou Phébus?... Lusignan ou Biron?
Mon front est rouge encor du baiser de la Reine;
J'ai rêvé dans la grotte où nage la Sirène...

¹³ Algunas de estas versiones fueron incluidas de *Traslaciones* (López Mills, 2011).

Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron:
 Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée
 Les soupirs de la sainte et les cris de la Fée (1993: 645).

Elizondo, en la reseña ya mencionada, afirma que “son pocos los poetas mexicanos que no hayan tratado de traducirlo [el poema del Nerval] en todas las épocas”. Sin duda esto es cierto en el México del siglo XX. La primera traducción célebre y celebrada en nuestro país pertenece a Xavier Villaurrutia; es publicada por primera vez en *Romance*, en octubre de 1940, y es incluida en sus *Obras completas*, editadas por el Fondo de Cultura Económica en 1953 (edición aumentada en 1966). En esta primera publicación, Villaurrutia incluye un comentario a su traducción y a la crítica que sobre el poema hizo Albert Béguin en *Gérard de Nerval* (Béguin, 1937). Estos comentarios importan puesto que, de alguna manera, permiten entender las elecciones de traducción del autor. Así, se puede leer justo después del poema traducido:

En este soneto que he traducido sin dejar de reconocer y de lamentar todo lo que pierde el pasar de un idioma a otro, y cuyo título aparece escrito en castellano original, Albert Béguin descubre relaciones directas con la vida de Nerval, con sus lecturas y preocupaciones favoritas. [...] La alusión a la *Melancolía* de Durero, la estrella que el poeta persigue en *Aurelia*, las aventuras napolitanas en *Octavia*. Pero el mismo Albert Béguin, que es el más agudo crítico de Gérard de Nerval, se apresura a añadir que una vez dentro del poema estos elementos obran por sí mismos y que el análisis biográfico no añadiría nada a su seductora virtud (Villaurrutia, 1966: 900).

Interesante pues que Villaurrutia señale, a partir del análisis de Béguin, los elementos sacados de la vida del poeta francés presentes en “El desdichado”, elementos que, según Béguin, “no añadiría[n] nada a su seductora virtud”. Resultan importantes en la toma de decisiones a la hora de traducir como se puede ver en la versión de Villaurrutia, la cual transcribo a continuación junto a una de las de Octavio Paz, publicada por primera vez —al mismo tiempo que una segunda versión— en *Semillas para un himno* en 1954 (50). Ambas traducciones me parecen pertinentes puesto que, tanto por su autor como por su año de publicación, sin duda alguna, fueron leídas por José Emilio Pacheco antes de que él propusiera su propia versión del poema de Nerval:

El Desdichado

El desdichado
 (Primera versión)

Versión de Xavier Villaurrutia

Versión de Octavio Paz

Yo soy el Tenebroso —el viudo—, inconsolado,
 Príncipe de Aquitania de la torre abolida:
 mi sola *estrella* ha muerto —mi laúd constelado
 sostiene el *negro Sol* de la Melancolía.

Yo soy el Tenebroso —el viudo— el sin consuelo,
 Príncipe de Aquitania de la torre abolida,
 Murió mi única *estrella* —mi laúd constelado
 Sólo ostenta el *Sol negro* de la Melancolía.

En la noche del t́mulo, t́ que me has consolado, vuélveme el Posilipo, vuélveme el mar de Italia, La <i>flor</i> amada por mi coraz3n desolado, y el emparrado en que la vid se une a la rosa.	En noches sepulcrales t́ que me consolaste El Pausílipo dame, la mar de Italia vuélveme, La <i>flor</i> que amaba tanto mi desolado espíritu, La parra donde el pámpano a la rosa se alía.
---	---

¿Soy el Amor o soy Febo?... ¿Lusignan o Byron? Sonroja aún mi frente el beso de la reina; soñé en la gruta donde nadaba la sirena...	¿Soy el Amor o Febo? ¿Soy Lusignan o Bir3n?; Roja mi frente está del beso de la reina; Yo he soñado en la gruta que habita la sirena;
---	--

Y vencedor dos veces yo crucé el Aqueronte: pulsando uno tras otro en la lira de Orfeo las quejas de la santa y los gritos del hada.	Yo crucé el Aqueronte, vencedor por dos veces, Y la lira de Orfeo he pulsado alternando El llanto de la santa con los gritos del hada.
--	--

Es notable cómo ambas traducciones son bastante fieles —en términos tradicionales— al original francés y cómo incluso ponen énfasis en los elementos biográficos señalados por Béguin, un énfasis que se evidencia incluso en la tipografía utilizada en la impresión de estas primeras versiones (“*estrella*”; “*sol negro*”; “*Melancolía*”). Villaurrutia no sólo traduce a Nerval sino que retoma a Béguin; y Paz parecería reescribir a Villaurrutia o éste por lo menos estaría en la base de su trabajo de reflexión traductológica en cuanto a este poema refiere (Paz menciona la versión de Villaurrutia en su crítica a la traducción de Arreola). En la segunda versión que Paz nos ofrece inmediatamente después de la primera, y presente desde su publicación en *Semillas para un himno* (1954), se advierte, aunque sea de manera tenue, un trabajo de traducción más libre, en donde el poeta mexicano se toma licencias creativas que no se había permitido en la primera versión:

El desdichado
[Segunda versión]

Yo soy el tenebroso —el viudo— el desolado,
Príncipe de Aquitania —ardió mi torre un día,
Murió mi sola *estrella* —mi laúd constelado
Ostenta el *negro Sol* de la *Melancolía*.

En noches sepulcrales t́ que me has consolado
El Pausílipo vuélveme, la mar que lo ceñía,
La *flor* que amaba tanto mi espíritu enlutado,
La parra donde el pámpano a la rosa se alía.

¿Soy Lusignan, Bir3n? ¿Soy Apolo o soy Eros?;
El beso de la Reina tornó aurora mi frente;
En tu gruta, sirena, manó el sueño veneros;

Yo crucé el Aqueronte, vencedor de la nada,
 Y en la lira de Orfeo mezclé, sacro y demente,
 El llanto de la santa con los gritos del hada (Paz, 1954: 51).

Las libertades que se toma Octavio Paz son bastante evidentes (versos 2, 6, 11, 12 y 13, sobre todo) y, sin embargo, las alusiones a la biografía de Nerval analizadas por Béguin y retomadas por Villaurrutia permanecen. Resulta esclarecedor leer la crítica que hace Paz a la versión de Arreola pues ahí se comprende las estrategias del propio Paz en su versión, y lo que es más, se evidencia la participación colectiva en la manufactura de las traducciones aunque el resultado sea diferente, la lectura de traducciones anteriores es presentada como una práctica recurrente:

Segundo cuarteto. El verso 5: Nerval no habla de “noche fúnebre” sino de “la nuit du tombeau”, es decir, como escribe con precisión el primer traductor del soneto, Xavier Villaurrutia: “En la noche del túmulo”. El segundo hemistiquio del verso 6 dice algo que no está en el original (y lo que dice es insignificante): *y la mar que fue mía*. De nuevo Arreola divide el cuarteto en dos frases inconexas (Paz, 1975: 80).

Octavio Paz, además de la propuesta de Villaurrutia, habla más adelante de la versión de José de la Colina, dándonos a entender que no sólo las conoce sino que las ha estudiado. En efecto, en la segunda versión que ofrece en *Versiones y diversiones* (1974: 18-19), Paz retoma la idea de Villaurrutia, aunque en lugar de describir la noche mediante un adnominal, adjetiva el nombre “túmulo” (“Tú que en la noche tumularia me has consolado”, 18). En las correcciones que Paz hace al poema traducido de Arreola, se puede ver cuánto el texto original pesa en la determinación del valor de una traducción: Nerval es una y otra vez citado y explicado para demostrar cuán mala es la versión de Arreola.

Antes de presentar la versión de Pacheco quisiera hablar de una más, la de Gabriel Zaid, que desde mi perspectiva es una versión colectiva involuntaria. Me explico. En el número de *Plural* de septiembre de 1975, Zaid expone lo que ha hecho en su versión: después de la lectura de los diferentes textos publicados en la revista de *Excelsior* o en tomos personales de los diferentes autores y de la asistencia a distintas mesas de discusión en el Instituto Francés de América Latina, resultado del debate sobre este poema, trató “de llevar esta conversación al interior de la misma traducción, hasta el punto de que [dudó] en llamar [suya] la que ahora [presenta]”. Ahí dice: “aprovecho versos completos de Xavier Villaurrutia: 2, 3, 5, 9, y de Octavio Paz: 8, 24, así como soluciones parciales de Andrés Holguín: 6, 7, 10; José de la Colina: 4; Ulalume González de León: 1, y Salvador Elizondo: 12. Ruego a la posteridad que tome nota de que los versos 11 y 13 son míos (y de Nerval)” (1975: 80).

Zaid reconoce como suyos únicamente dos versos de los catorce que conforman este poema de Nerval. En su versión, decidió retomar las opciones que le parecieron más afortunadas en el traslado al español del poema francés. Y con todo, a pesar de tratarse de una propuesta “colectiva”, pues entran en juego al menos siete subjetivida-

des —según lo dicho por el propio Zaid—, la versión es mucho más fiel —en el sentido tradicional— al texto original¹⁴ que la versión que Pacheco nos ofrece en *Irás y no volverás*, la cual transcribo íntegra:

El desdichado

Yo soy el tenebroso, el viudo inconsolado,
y a mi abolida torre la desdicha me guía.
Cargo una estrella muerta y un laúd constelado.
Son estos negros soles mi aciaga astronomía.

Bajo la áspera noche, tú que me has confortado,
devuélveme el oleaje y el mar al que cubría;
la herida en que se ahonda mi grito desolado,
el confín de la hiedra que a una rosa se alía.

Porque ignoro mi nombre deshice mis cadenas.
El beso de la reina en la frente me ha ungido.
Si he soñado en la gruta donde arden las sirenas,

también perdí mi sombra en el río de las penas,
mientras la órfica lira conciliaba en su olvido
el rumor de la virgen y algún canto perdido¹⁵ (1973: 129).

¹⁴ Reproduzco aquí la versión de Zaid (1975: 81) (para que se pueda ver cómo a pesar de ser “colectiva” es más fiel al original francés que la aproximación de Pacheco:

El Desdichado

Soy el desconsolado, el viudo, eltenebroso
príncipe de Aquitania de la torre abolida:
mi sola *estrella* ha muerto, mi laúdconstelado
lleva el oscuro *sol* de la *melancolía*.

En la noche del túmulo, tú que me hasconsolado,
retórname el Pausílipo, la mar delMediodía,
la *flor* que tanto quiso mi pecho desolado,
la parra donde el pámpano a la rosa sealía.

¿Soy Amor o Soy Febo? ¿LusiñanoBirón?
Sigue rojo en mi frente el beso de la reina;
deliré entre las grutas que nada la sirena

y atravesé dos veces triunfante elAquerón:
cantando con la lira de Orfeo, entrecortaba
suspiros de la santa con los gritos delhada.

¹⁵ Incluyo aquí la versión de Pacheco publicada en 1973, un año antes de la publicación del tomo de Montes de Oca, por ser la más cercana en el tiempo a la reseña de Elizondo. Sin embargo, es difícil saber a

Notables son los cambios en la versión de Pacheco. Comparando las versiones aquí presentadas, en ninguna, excepto en la de nuestro autor, se omite las referencias a la obra de Walter Scott, al mundo construido en *Ivanhoe*; en ninguna se elimina las alusiones mitológicas exigiendo o apelando así, sin remedio, al conocimiento del lector para poder interpretar el poema. El mismo Octavio Paz se muestra muy conservador en la crítica que hace a la versión de Juan José Arreola (“El verso 2: Nerval dice *Príncipe de Aquitania de la torre* y no: *en esta torre*.”, 1975: 81). Pacheco reproduce lo esencial del poema de Nerval, no lo comunicable. El “Príncipe Negro” de Aquitania, a quien le quitan sus tierras, y su situación paralela con el poeta francés quien ha heredado la deshonra de haber sido “desterrado” por el Nuevo Régimen, no son siquiera mencionados. La locura, la frágil frontera entre realidad y sueño —evocada por los otros traductores con el uso de la *melancolía*—, la crisis de identidad muy particular de Nerval (“Lusignan ou Biron?”) —pues estaba convencido de ser descendiente de una de estas ilustres familias del sur de Francia— y su experiencia italiana desaparecen. La interpretación doble que tradicionalmente se le daba a este poema (como autobiografía y como lamentación por la muerte de Jenny Colon, su gran amor) se convierte en múltiples interpretaciones en las que domina —aunque ya estaba presente en su hipotexto— el tema de la poesía. La búsqueda del poema (“estrella”) en medio de un cielo constelado de “negros soles” (estrellas sin vida); la súplica por un consuelo, por un retorno a un estado en donde las olas cubren el mar —las olas reproducen ese movimiento siempre presente aunque siempre diferente (y este tópico es explorado obsesivamente por Pacheco en *Los elementos de la noche* de

cuál versión se refiere Elizondo puesto que ya en 1959 Pacheco había propuesto en *Estaciones* una “paráfrasis” del “Desdichado”, la cual transcribo a continuación:

Siendo yo el tenebroso, el viudo inconsolado
cuya lejana torre la desdicha abolía,
cargó una muerta estrella y un laúd constelado
bajo los negros soles de aciaga astronomía.

En esta áspera noche, tú que me has consolado
otórgame el oleaje del mar que me cubría;
la herida que abastece mi grito desolado,
el confín de la hiedra que a una rosa se alía.

Nada sé de mi nombre que arrastra hondas cadenas.
El beso de la reina mi frente ha enrojecido.
Yo, que soñé en la gruta donde brillan sirenas,

sin mengua de mi sombra aré el río de las penas.
Y la órfica lira conciliaba en su ruido
el eco de la virgen y algún canto perdido.

A pesar de las diferencias entre las versiones de 1959 y 1973, es evidente que ambas son muy distintas a las de los otros traductores. Me enfoqué en la versión de *Irás y no volverás* puesto que es la que más ha sido comentada.

1963 y más profundamente en *El reposo del fuego* de 1966)—; la pérdida de identidad (“Porque ignoro mi nombre deshice mis cadenas”) que permite la reinención/recreación; el descenso al infierno que es un “río de las penas”, por donde corre el agua, pero nunca la misma agua, hacen de este poema uno que no se refiere sino a sí mismo. El poema nace del regreso del poeta derrotado a su “abolida torre”, como aquélla de Babel, aunque como ésta, también promete una nueva construcción después de la destrucción, del paso por el infierno porque en este canto desolado “la órfica lira conciliaba en su olvido / el rumor de la virgen y algún canto perdido”.

Livia Soto en su artículo “Realidad de papel: máscaras y voces en la poesía de José Emilio Pacheco” dice que para Pacheco “el poema original es sólo el punto de partida, un eco al que se superpone la voz de Pacheco, pues el original sirve de inspiración y el nombre del autor enmascara el segundo” (1993: 111). El texto resultante, la aproximación, se presenta pues como la concretización del trabajo colectivo y la desaparición del nombre del autor, con miras al anonimato. El poeta mexicano logra “universalizar”, acercar textos y culturas a través de sus aproximaciones. Un último comentario sobre el célebre poema del francés y su reescritura pachequeana al español: aunque ninguno de los traductores repara en el título originalmente en español, es muy posible que Pacheco haya decidido aproximarse a este poema precisamente porque parte de un error de traducción. En efecto, en la obra de Walter Scott, que inspira sin duda alguna a Nerval, en el capítulo VIII, *Ivanhoe*, todavía enmascarado, se presenta como un caballero misterioso cuyo escudo contiene “the Spanish Word *Desdichado*, signifying Disinherited” (1820: 172). Scott se equivoca... la descripción del personaje que debía resumirse —cual metonimia— en esta palabra extranjera, no corresponde a la intención del autor; el error se reproduce en Nerval. Pacheco, como sus predecesores en la traducción al español del poema del francés, no sólo conoce el significado y connotaciones del término introducido por Scott sino que sabe que la explicación propuesta de origen es incorrecta. Y sin embargo, él es el único en echar mano de este lapsus: no lo dice, no lo hace evidente; lo explota, deja intacto el título y parte de éste para hacer un poema coherente pues la desdicha es el eje del texto y no la desherencia. Nuestro autor dialoga tanto con Nerval como con Scott; les informa, como poeta hispano que es, sobre el error de traducción y les propone un poema acorde sin omitir lo esencial del texto original.

José Emilio Pacheco “traduce” a Nerval entendida esta traducción desde otro punto de vista que el tradicional: nos entrega el poema reconstruyéndolo, reescribiéndolo, devolviéndole la poesía en nuestra lengua, trasladando no sólo la lengua sino también el lenguaje poético del francés al español y haciéndolo aprehensible para el lector hispano de los años setenta del siglo XX e incluso para el lector del siglo XXI. Tanto los poemas de Baudelaire como los epigramas de Anacreonte y, por supuesto, el soneto de Nerval son traducciones de traducciones —o retraducciones— puesto que son autores/textos que han sido traducidos repetidas y numerosas veces a la lengua española. Sin embargo, lo que hace que estas traducciones de Pacheco sean aproximaciones, es decir verdaderas creaciones personales en el sentido de reescrituras, es la intención clara y expresa de dialogar tanto con los autores de los originales como con los traductores y

los lectores pues finalmente “la poesía es de todos y todas”. La melancolía de un tiempo pasado, la búsqueda de identidad o de analogía con personajes del pasado o de la mitología, la victoria sobre la muerte, la descripción satírica de los animales, entre otros, son temas que bien se pueden encontrar en la poesía propia de Pacheco. Aproximación creativa que también es reescritura, diálogo, empatía.

Obras citadas del autor

- PACHECO, José Emilio. 2011. “The Dry Salvages”. Web: 7 de enero de 2018. <<http://letraslibres.com/revista/convivio/dry-salvages>>.
- _____. 1999. “La traición de T. S. Eliot”. Web: 7 de enero de 2018. <<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/la-traicion-de-ts-eliot>>.
- _____. 1986. *Miro la tierra*. México: Era.
- _____. 1985. *Islas a la deriva*. México: Era [1a. ed., 1976, Siglo XXI].
- _____. 1984. “Nota” en *Aproximaciones. Traducciones y notas de José Emilio Pacheco*. Comp. Miguel Ángel FLORES. México: Penélope. Pp. 5-8.
- _____. 1980a. *Tarde o temprano*. México: FCE.
- _____. 1980b. “Nota”. *Tarde o temprano*. México: FCE. Pp. 9-13.
- _____. 1973. *Irás y no volverás*. México: FCE.
- _____. 1969. *No me preguntes cómo pasa el tiempo*. México: Joaquín Mortiz.
- _____. 1963. *Los elementos de la noche*. México: UNAM.
- _____. 1959. “El desdichado, de Gerardo de Nerval”. *Ramas nuevas. Estaciones*. 4: 13: 91.

Obras citadas

- BARTHES, Roland. 1973 [1968]. “Théorie du texte”. *Encyclopaedia Universalis*, vol. 15.
- BAUDELAIRE, Charles. 1975. *Les fleurs du mal. Spleen et idéal*, en *Œuvres complètes I*. París: Gallimard. (Bibliothèque de la Pléiade)
- BÉGUIN, Albert. 1937. *Gérard de Nerval*. París: Stock.
- CARRILLO JUÁREZ, Carmen Dolores. 2008. *Espacio de confluencia. Intertextualidad y apropiación en la poesía de José Emilio Pacheco*. México: El Colegio de México. (Tesis de Doctorado)
- COLINA, José de la. 1975. *Plural: Revista Cultural de Excelsior*, núm. 45.
- COMPAGNON, Antoine. 1979. *La seconde main ou le travail de la citation*. París: Seuil.
- DELISLE, Jean. 1980. *L'analyse du discours comme méthode de traduction. Initiation à la traduction française de textes pragmatiques anglais*. Ottawa: Editions de L'Université d'Ottawa.

- ELIOT, T. S. 1989. *Cuatro cuartetos*. Trad. José Emilio PACHECO. México: El Colegio Nacional / FCE.
- ELIZONDO, Salvador. 1975. “Traducciones: la poesía transformada”. *Plural: Revista Cultural de Excelsior*, núm. 44. P. 80.
- INSTITUTO CERVANTES, 2018. Web: 7 de enero de 2018. <http://www.cervantes.es/imagenes/File/biblioteca/bibliografias/pacheco_jose_emilio.pdf>.
- LOCKE, ed. 1837. *The Odes of Anacreon, with a literal interlinear translation*. Londres: Taylor and Walton.
- LÓPEZ MILLS, Tedi. 2011. *Traslaciones. Poetas traductores 1939-1959*. México: FCE.
- MONTES DE OCA, Marco Antonio y Ana Luisa VEGA, eds. 1974. *El surco y la brasa. Traductores mexicanos*. México: FCE.
- NERVAL, Gérard. 1993. *Œuvres complètes III*. París: Gallimard. (Bibliothèque de la Pléiade)
- PAZ, Octavio. 1975. “Desdichas y desdichos del Desdichado”. *Plural: Revista Cultural de Excelsior*, núm. 45.
- . 1974. *Versiones y diversiones*. México: Joaquín Mortiz.
- . 1954. *Semillas para un himno*. México: Tezontle.
- SCOTT, Walter. 1820. *Ivanhoe; a romance*, vol. I. Edimburgo: Archibald Constable and Co.
- SOTO, Livia. 1993. “Realidad de papel: máscaras y voces en la poesía de José Emilio Pacheco”. *La hoguera y el viento: José Emilio Pacheco ante la crítica*. Comp. en Hugo VERANI. México: UNAM / Era. Pp. 108-117.
- VERANI, Hugo. 1993. “Hacia una bibliografía de José Emilio Pacheco”. *La hoguera y el viento: José Emilio Pacheco ante la crítica*. México: UNAM / Era. Pp. 292-341.
- VILLARRUTIA, Xavier. 1966. *Obras*. Pról. Alí CHUMACERO. México: FCE. (Letras Mexicanas)
- VINAY, Jean Paul y Jean DARBELNET. 1972. *Stylistique comparée du français et de l'anglais, Méthode de traduction*. París: Didier.
- WILDE, Oscar. 1981. *De profundis*. Trad. José Emilio PACHECO. Barcelona: Seix Barral.
- WILLIAMS, Tennessee. 1983. *Un tranvía llamado deseo*. Trad. José Emilio PACHECO. Culiacán: Universidad Autónoma de Sinaloa.
- ZAID, Gabriel. 1975. “El desdichado”. *Plural: Revista Cultural de Excelsior*, núm. 48.

Treinta años de traducciones literarias del italiano en México

Rodrigo JARDÓN HERRERA
Universidad Nacional Autónoma de México
Sabina LONGHITANO PIAZZA
Universidad Nacional Autónoma de México

Este artículo presenta un panorama y algunas reflexiones críticas sobre la difusión editorial de la literatura y la cultura italianas en México en los últimos treinta años, relacionándolos con el crecimiento y la difusión de los estudios de italianística en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y enfocándose en las figuras de traductores y en los programas editoriales más relevantes, para sentar las bases de una reflexión sobre la recepción de la literatura italiana, tanto canónica como contemporánea, en el México actual.

PALABRAS CLAVE: literatura italiana, cultura italiana, traductores literarios italiano-español, editoriales, México.

In this paper we present an overview and some critical reflexions on the editorial diffusion of italian literature and culture in Mexico over the last thirty years, related to the growth and spread of italian studies in the Faculty of Philosophy and Literature of the UNAM, focusing on the most relevant figures of translators and publishers, in order to start a reflection about the reception of both canonic and contemporary italian literature in Mexico nowadays.

KEYWORDS: italian studies, italian-spanish literary translators, publishers, Mexico.

La literatura italiana ha ejercido desde siempre una sana y vigorosa influencia sobre la literatura escrita en español [...]. La relación entre nuestras lenguas y nuestras culturas ha sido de diálogo constante y se ha mostrado siempre liberal, rica y estimulante a lo largo ya de varios siglos. Por ello es de celebrarse la instauración de la Cátedra Extraordinaria *Italo Calvino* en esta nuestra Facultad. Es muy significativo que se haya bautizado con ese nombre ya que Calvino ha ejercido gran influencia sobre la literatura universal y en particular a la narrativa escrita en español.

Hernán Lara Zavala, 2005: 21.

El objetivo de este artículo es hacer un recuento de la difusión editorial de la literatura italiana en México en los últimos treinta años, haciendo hincapié en su relación tanto con el Departamento de Letras Italianas de nuestra Facultad como con la Cátedra

Extraordinaria *Italo Calvino*, instituida en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México en 1994 con la contribución de la Secretaría de Relaciones Exteriores (Ministero degli Affari Esteri) de Italia, con el objetivo de promover los estudios de italianística en México.¹

Las literaturas necesitan entablar diálogo y las traducciones son una evidencia del mismo. Muchos autores, como es el caso de Calvino, forman parte del horizonte cultural de nuestros intelectuales gracias a las traducciones; es por esta razón que nos interesa reflexionar sobre los traductores que en nuestro país han trabajado para crear nuevos horizontes y espacios de diálogo intercultural.

Es innegable que la mayor parte de la cultura italiana se ha dado a conocer en México gracias a las traducciones que se realizaban en otros países de Latinoamérica, específicamente en Argentina (Adriana Hidalgo Editora o El Cuenco de la Plata son ejemplos recientes), mas sobre todo por lo que se importaba de España. Las grandes editoriales ibéricas (Seix-Barral, Alfaguara, Tusquets, Anagrama, Siruela, Acentilado, Lumen, etcétera) dominan desde hace casi cincuenta años la industria del libro en español, y sus publicaciones han definido el impacto de algunos escritores en el mundo hispánico. Nuestras bibliotecas cuentan con un importante acervo de literaturas europeas; sin embargo, el precio de los libros, elevado debido a los costos de importación, y el predominio de la literatura anglófona han sido factores que dificultan la difusión de otras literaturas. Las editoriales locales y los traductores nacionales juegan un papel decisivo; por ello vale la pena empezar con una reflexión sobre la recepción de la literatura italiana en nuestro contexto.

La historia de la traducción del italiano en México es un fenómeno que se ha estudiado muy poco. Ciertamente no es posible enfrentar en un solo artículo un análisis exhaustivo de la relación entre la cultura italiana y la mexicana; es por eso que en este artículo decidimos hacer un recuento detallado, aunque seguramente no exhaustivo, de las traducciones literarias de los últimos treinta años. Hay que observar que la institución de la Cátedra Extraordinaria *Italo Calvino* y el crecimiento tanto de la matrícula como de la cantidad de titulados del Departamento de Letras Italianas coinciden con el periodo más productivo de la traducción del italiano en nuestro país ya que, de los años noventa a la fecha, han surgido nuevos traductores y se han publicados trabajos notables.

Antes de empezar nuestro recuento de las últimas décadas, podemos afirmar que entre el siglo XIX y el XX se realizaron importantes traducciones del italiano en México, pero se trataba de iniciativas aisladas, no de proyectos orgánicos dedicados a la difusión

¹ El objetivo de los congresos internacionales organizados desde 1995 con cadencia bianual por la Cátedra Extraordinaria *Italo Calvino* es el de reunir a italianistas de todo el mundo para compartir los resultados de sus investigaciones, contribuir a la difusión de la literatura y cultura italianas e impulsar los estudios de italianística en México. Los resultados de cada congreso se materializan en la publicación de un libro que reúne una selección dictaminada de artículos relativos a las ponencias presentadas. Los tres cuadernos y los doce libros publicados hasta la fecha por la UNAM y la Cátedra Extraordinaria *Italo Calvino* (un treceavo libro monográfico, dedicado a Giovanni Boccaccio, fue publicado en Florencia por Franco Cesati) se encuentran disponibles en el Repositorio Institucional de nuestra Facultad: <<http://ru.ffyl.unam.mx/handle/10391/31>>.

de la cultura italiana. Los estudios sobre este diálogo cultural han sido encabezados, en el Departamento de Letras Italianas, por Fernando Ibarra, quien específicamente ha rastreado, en revistas y periódicos del siglo XIX de nuestro país, las traducciones y la crítica literaria sobre Italia; por otro lado, una de nuestras estudiantes, Xrysw Susana Marroquín Caravantes, se tituló recientemente con una tesis que aborda la misma temática durante el Porfiriato: *Difusión y traducción de literatura italiana en México (puente entre los siglos XIX y XX)*.

Puesto que en este artículo solamente nos abocamos a los últimos treinta años, decidimos organizar de forma no cronológica la información, recabada de las páginas web de las editoriales y de las bibliotecas a nuestra disposición. Consideramos preferible organizar nuestro discurso a partir de las características más relevantes tanto de los traductores como de las colecciones específicas de las editoriales mexicanas.

Comencemos por la UNAM, que es donde más traducciones del italiano se han publicado. En las colecciones Bitácora Poética y Cuadernos del Seminario de Poética, del Instituto de Investigaciones Filológicas, Annunziata Rossi ha conjuntado el estudio de la literatura italiana y su traducción; además de ser una especialista de la literatura del siglo XX, en particular de su relación con el fascismo, Rossi ha contribuido bastante a los estudios sobre el Renacimiento. *El primer renacimiento florentino. Ideas y presagios del descubrimiento de América* (1998) y *Ensayos sobre el Renacimiento italiano* (2002) son recopilaciones de ensayos que se relacionan directamente con el análisis y la selección de su antología de cuentos del Renacimiento *El relato del Renacimiento italiano* (1996; segunda edición, bilingüe, 2007) que ha permitido dar a conocer, por primera vez en México, los textos de los cuales el teatro europeo, sobre todo Shakespeare, tomó las tramas de gran parte de sus obras.

La decana de nuestro departamento y fundadora de la Cátedra Extraordinaria *Italo Calvino*, Mariapia Lamberti, dantista y profesora de literatura italiana, tradujo otro texto clave de ese periodo para una editorial independiente: *El cuento del Gordo carpintero*, atribuido a Antonio di Tuccio Manetti (Taller Ditoría, 2008). Junto con José Luis Bernal, quien por muchos años fue uno de nuestros profesores de literatura y de traducción, Lamberti tradujo el tratado de Marsilio Ficino *Sobre el amor. Comentarios al Banquete de Platón* (UNAM, 1994);² como parte de una amplia investigación de Olga Sáenz, del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, Bernal y Lamberti también tradujeron una vasta selección de manifiestos futurista para el libro *El futurismo italiano* (2010). Para la colección Material de Lectura, la más difundida de la UNAM y que está ahora completamente digitalizada,³ Lamberti y Bernal publicaron también una antología de los *Cantos* de Giacomo Leopardi (traducción de José Luis Bernal⁴ e introducción de Mariapia Lamberti, 2012).

² Si bien la versión original de tratado ficiniano está en latín, el mismo autor hizo de ella un *volgarizzamento*, es decir, una traducción al vulgar florentino, que es lo que Lamberti y Bernal traducen.

³ <<http://www.materialdelectura.unam.mx>>.

⁴ La traducción completa de esta obra fue publicada por la editorial española La Veleta, en 1998.

Durante los más de veinte años de vida de la Cátedra Extraordinaria *Italo Calvino* es posible notar una profunda conexión entre los temas estudiados por nuestros colegas y la literatura italiana que poco a poco ha ganado terreno entre el público mexicano. Entre los muchos libros al cuidado de Mariapia Lamberti para la UNAM, *El narrador y el crítico* (2004) es fundamental. Se trata de la primera antología que ofrece un panorama de textos dedicados al rico diálogo que escritores y críticos entablaron en el siglo XX. Por nombrar solamente una de sus mayores contribuciones, en este libro se encuentra la única traducción al español de Giacomo Debenedetti: un fragmento de un ensayo sobre la obra de Luigi Pirandello proveniente de *Il romanzo del Novecento*, y el ensayo, publicado en *Intermezzo*, dedicado a Dino Buzzati; ambas traducciones fueron realizadas por Guillermo Fernández, sobre quien nos detendremos más adelante. Gracias a esta antología fue posible dar a conocer en nuestro ámbito académico una de las líneas fundamentales de la literatura italiana del siglo pasado: la crítica literaria, que, más allá de ser un vehículo para la interpretación, también se constituye como una actividad eminentemente creativa. Como escribió Debenedetti refiriéndose a Renato Serra: “lo strumento del critico è lo stile del critico”⁵ (2003: 670). Finalmente es importante mencionar la traducción de José Luis Bernal y la edición de Mariapia Lamberti de cuatro lecciones impartidas por Alfonso Berardinelli como profesor invitado por la Cátedra Extraordinaria *Italo Calvino*, que la UNAM publicó en 1996, con el título *50 anni di letteratura italiana / 50 años de literatura italiana (Lezioni / Lecciones 1945-1995)* como el primero de los Cuadernos de la Cátedra Extraordinaria *Italo Calvino*.

Fabio Morábito, quien es investigador en el Centro de Estudios de Poética del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM y profesor de traducción en nuestro Departamento, en 1995 publicó para la UNAM *Los pastores sin ovejas*, un ensayo que retoma el tema de su tesis de licenciatura sobre la academia poética Arcadia del siglo XVIII y su impronta en la literatura europea. Como él mismo afirma, este trabajo se nutrió de las clases de Annunziata Rossi, Mariapia Lamberti y Alaíde Foppa, y lo llevó a realizar una estancia de investigación con Cesare Segre en Italia, percatándose de que *Aminta* de Torquato Tasso desde 1604 no había sido traducido nuevamente al español. En su introducción Morábito explica la pertinencia de volver a traducir la obra: la versión de 1604, a cargo del poeta Juan de Jaúregui, respondía a una época en la que el traductor se sentía en derecho de modificar libremente el texto original, en este caso aumentando más de cien versos en diferentes partes de la obra. Como parte de ese estudio introductorio, Morábito aventura una definición sobre el oficio de traductor que vale la pena citar:

[...] el original es como un río de aguas turbulentas y, si no somos capaces de crear una mínima presa de captación de esas aguas que nos permita tratar con ellas bajo ciertas condiciones impuestas por nosotros, probablemente el río nos aniquilaría. Ser fiel al río tal como es, es imposible, porque el río lo estamos siempre interpretando, o

⁵ “El instrumento del crítico es el estilo del crítico” (traducción de los autores).

sea inventando. Hay que redondear esa invención cuando traducimos, crear una segunda fidelidad, más íntima y vaga que la que nos exige la correspondencia idiomática, y responder siempre dentro de ella. En suma, hay que adherirse a una imagen vital concreta, a una postura y a algún tipo de máscara, pues traducir, finalmente, es interpretar, e interpretar es actuar, en el sentido teatral del término (2001: 26).

En 2001 su traducción del *Aminta* se publicó, por iniciativa de Augusto Monterroso, en la colección de la UNAM Nuestros Clásicos. La traducción de Morábito de la poesía completa de Eugenio Montale (2006) para la editorial española Galaxia Gutemberg es el resultado de sus estudios de Maestría, en los que realizó un análisis de la obra del poeta genovés y una traducción comentada del primer poemario, *Huesos de sepia*. La última de sus traducciones relacionadas con su investigación es una antología de la poeta Patrizia Cavalli: *Yo casi siempre duermo* (2008), que apareció en la colección de la UNAM, El Puente.

Fernando Ibarra, uno de nuestros expertos en literatura medieval, coordinó y curó la traducción, realizada por un equipo de estudiantes avanzados de traducción, de las *Rimas* de Giovanni Boccaccio, que está en espera de publicación por parte de la UNAM.

Sabina Longhitano, experta en literatura del Renacimiento, tradujo, para una edición conmemorativa facsimilar del *Príncipe* de Machiavelli (Taurus y Senado de la República, 2013), la célebre carta del autor a Francesco Vettori del 10 de diciembre 1513, la nota introductoria del primer editor, Antonio Blado D'Asola y el prólogo de Maurizio Viroli.⁶ Longhitano tradujo también algunas citas del latín y del griego en la edición de *De la disimulación honesta* de Torquato Accetto (Colección Libros de Artefacto, 2001) traducida por Rossella Bergamaschi, académica de la Universidad Autónoma Metropolitana.

Nuestro traductor y experto en poesía del *Novecento*, Stefano Strazzabosco, quien tradujo *La miel* de Tonino Guerra (Ediciones Sin Nombre, 2004) y estuvo a cargo, junto con Marco Antonio Campos, de una antología poética del siglo XX, *Veintidós poetas italianos* (UNAM, 2006). Cabe mencionar que Campos publicó en 1979 para la UNAM *La alegría* de Ungaretti. Strazzabosco y Campos también colaboraron para publicar en la editorial El Tucán de Virginia, que edita exclusivamente poesía, *Vendrá la muerte y tendrá tus ojos* de Cesare Pavese (2016). Cabe también mencionar que Strazzabosco coordinó también la traducción, a cargo de un equipo de estudiantes de nuestro Departamento, de la antología de poetas contemporáneos sicilianos *Sicilia: la tierra del titiritero*, publicada por una editorial independiente (Circo Literario, 2017).

Éstos son ejemplos de los proyectos que el Departamento de Letras Italianas busca promover: trabajos en los que la investigación y la traducción del área de italianística vayan de la mano, y que involucren la colaboración tanto de académicos como de estudiantes y tesis de licenciatura y de posgrado.

⁶ Para la traducción del *Príncipe*, en esta edición se compraron los derechos de la traducción hecha por Eleanor Leonetti para Espasa Calpe.

Otros dos egresados de letras italianas, Rodrigo Jardón Herrera y Diego Antonio Mejía Estévez, publicaron para la UNAM una antología de ensayos de Italo Svevo, *La corrupción del alma*, en la colección Pequeños Grandes Ensayos (2016), y *Bestias* de Federico Tozzi para la colección Licenciado Vidriera (2017).

Destaca la labor de una de nuestras colegas: Clara Ferri. Es la primera de nuestras profesoras de traducción que en sus clases conjugó de forma consistente los estudios teóricos y la práctica traductiva. Su propuesta didáctica se caracteriza por abordar textos que no se limitan al ámbito de la literatura, y que, por lo tanto, permiten que los alumnos amplíen su conocimiento del oficio de la traducción para futuras oportunidades laborales. Gracias a su laboratorio de subtítulo de materiales audiovisuales, el único de nuestra Facultad, Clara Ferri toca problemáticas particulares de la lengua y la cultura italiana que no podrían formar parte del resto de nuestros cursos de licenciatura y que, sin duda, son fundamentales, tomando en cuenta que en nuestro país solamente en la UNAM se puede estudiar a nivel universitario la literatura y la cultura italiana. Sus traducciones al español incluyen a autores como Norberto Bobbio, Antonio Tabucchi, Angelod'Orsi, Carlo Ginzburg, Massimo Rizzante y Chiara Gamberale. En el campo de los materiales audiovisuales su trayectoria incluye más de cincuenta películas y documentales. Estos trabajos han permitido dar a conocer tanto cuestiones nodales de la cultura italiana en México, como el caso de Franco Basaglia, como difundir en Italia problemáticas sociales de nuestro país, como es el caso de la desaparición forzada de cuarenta y tres estudiantes de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa, en septiembre de 2014. Actualmente, Ferri está terminando una nueva traducción de la serie de libros de Emilio Salgari dedicada a los piratas del Caribe para los tipos de Conaculta: *El Corsario Negro*, *La reina de los Caribes*, *Yolanda la hija del Corsario Negro*, *El hijo del Corsario Rojo* y *Los últimos filibusteros*, que fueron publicados en 2018.

En 2008 Italia fue el país invitado en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara y una de las revistas literarias de la Universidad de Guadalajara, *Luvina*, dedicó el número 53 (invierno 2008),⁷ titulado *Stazione Italia*, a una amplia y variada selección de autores contemporáneos italianos, muchos de los cuales eran completamente desconocidos en México. En sus páginas confluyen distintas generaciones y sus voces se entrelazan para presentar un innovador mosaico que da cuenta de la heterogeneidad de la prosa y la poesía que caracteriza la producción literaria italiana desde el siglo pasado hasta la fecha: a pesar de la falta de una justificación, por parte del editor, se trata de la más ambiciosa antología de literatura italiana realizada en nuestro país. En ella participaron muchos de los traductores mexicanos más representativos del periodo que abarcamos, pero también un gran número de nuestros estudiantes avanzados o recién egresados del área de traducción. A continuación incluimos el índice completo de los textos y los traductores, como una forma de recuperar y valorizar las huellas de este intenso trabajo:

⁷ Disponible en <https://luvina.com.mx/foros/index.php?option=com_content&task=section&id=9&Itemid=41>.

Mariapia Lamberti, *Seis dimensiones de la poesía italiana actual* de Alfonso Berardinelli; María Teresa Meneses, *Fráncfort. Harem de libros* de Giorgio Manganelli, *Muchos saludos* de Antonio Tabucchi, *La pluma* de Tommaso Landolfi, *Una visita difícil* (4 de junio de 1943) de Dino Buzzati, *Rap y poesía* de Eduardo Sanguineti, *Revolución y literatura* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Por un cigarro* de Mario Praz; Jorge Alberto Aguayo, *West coast, September eleven* de Alessandro Baricco; Brenda Mora, *Antes de desaparecer* (fragmento) de Mauro Covacich, *Todo, todo junto* de Gian Mario Villalta; Guillermo Fernández, *El alumno* de Giovanni Turra, *La misma raza* de Fabrizio Bernini, *Visto una camiseta* de Paolo Ruffilli, *Se entra en una casa ajena* de Matteo Zattoni, *Mundo: sé* de Andrea Zanzotto, *Locura y El manicomio* de Alda Merini; Martha Canfield, *Caía ya la noche, Mirando los restos de un casete en la pausa de un viaje de verano y De un paisaje de Milena Barberis visto a través del 'pulpo' de Apollinaire* de Valerio Magrelli, *El mundo subterráneo de Athanasius Kircher* de Claudio Magris, *Vuelve el viento frío* de Alessio Brandolini, *Magritte* de Carlo Bordini y *La travesía* de Maurizio Cucchi; Beatriz Galindo, *Algo dulce* de Paolo Lagazzi; Fabio Morábito, *Cada día hermoso y Caigo y vuelvo a caer* de Patrizia Cavalli; Sergio Trejo, *Dónde está la esterilidad* de Dario Bellezza; Mara Donat y Marco Antonio Campos, *Para la ventana nueva* de Andrea Zanzotto; Jeannette L. Clariond, *Postguerra* de Fabio Ciriachi, *Sangre* de Arnaldo Ederle, *No hay cosa y Días* de Silvia Bre, *Ya nada hay* de Anna Maria Carpi, *El corazón pesado* de Italo Testa; Renato Sandoval Bacigalupo, *Modorra* de Franco Marcoaldi, *Tema del adiós* de Milo de Angelis, *III (De la superación)* y *Cuando el tiempo* de Giovanna Frene, *Las historias están* de Stefano Raimondi, *Postal y Amantes* de Salvatore Ritrovato, *Cómo llamamos, Dios y Tanto me molesta* de Franco Loi, *Roma (I y II)* de Franco Buffoni; Jeamel Frolres-Haboud, *Tiresias* de Giuliano Mesa, *Criterio de los cristales* de Marco Giovenale; Manuela Torquati, *Surtidor de abrazos* de Daniela Tomerini; Juan Castro, *Como un eco* de Jolanda Insana, *Imagina* de Giancarlo Pontiggia, *Visión de un espectro* y *Malos cambios* de Antonella Anedda; Silvia Cruz, *Julio, el último vuelo* de Alberto Garin, *Los libros son como los árboles: aproximaciones a la narrativa italiana contemporánea* de Stefano Strazzabosco; Marcela Tavera Soria, *El futbolista de Bilbao* de Dacia Maraini, *Trenes* de Bianca Garavelli; Dulce María Zúñiga, *Bien* de Umberto Fiori, *El viento en el mar es un ser de escamas predispuesto a la masacre* de Maria Grazia Calandrone; finalmente, la traducción que el poeta italiano Emilio Cocco hizo de su propio poema *Monte Celano*.

El blog STACI (Seminario de Traducción de Textos de Autores Contemporáneos Italianos),⁸ creado y coordinado por Clara Ferri, forma parte de la página web de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y ofrece la posibilidad de aproximarse a traducciones muy meditadas. En este espacio periódicamente se publican fragmentos, en edición bilingüe, de traducciones realizadas por nuestros estudiantes. Con el paso del tiempo, se ha convertido en un observatorio *de facto* sobre la literatura y el pensa-

⁸ <<http://staci.filos.unam.mx>>.

miento italiano contemporáneo: se pueden encontrar autores ya clásicos, como Leonardo Sciascia, Pier Vittorio Tondelli y Remo Bodei, y otros que gracias a esta iniciativa ya están a disposición de un público más amplio, como Stefano Benni, Carlo Lucarelli, Barbara Garlaschelli y Mauro Corona. Los traductores forman parte de diferentes generaciones de nuestra Licenciatura en Letras Italianas. Sus nombres son: María Teresa Aguilar Garrido, Edita Diana Cabrera Becerra, Silvia Cruz López, Mariana Isabel Enríquez Alatríste, Claudia Isabel Flores Ramírez, Nadia Daniela García Medina, Violeta Rosales Hernández, Karol Einhorn López Aldana, Brenda Olimpia Mora Santana, Jaime Rea González, Carolina Rodríguez Monti, Mauricio Horacio Ronquillo Valdez, Margarita Liliana Salvatierra Cruz, Lourdes Estela Sánchez Durán, Juan Diego Tapia Perea, Marcos Tavera Casado y Néstor Josué David Venegas Ramos.

A la par de esta iniciativa, Clara Ferri editó recientemente, junto al investigador y periodista Fabrizio Lorusso, *Ni una más* (Universidad Iberoamericana de Nuevo León, 2017), una antología de cuentos de autores italianos, traducidos tanto por miembros de STACI como por otros estudiantes y egresados del área de traducción, que analizan críticamente la problemática del feminicidio, un tema dolorosamente presente en todo el mundo, que involucra dramáticamente a Italia y al contexto mexicano y latinoamericano actual.

El *Periódico de Poesía*, que a partir de 2007 dejó su versión impresa para ser una publicación exclusivamente digital, es otro de los espacios de la UNAM en la que están presentes traducciones de poetas italianos. Entre los trabajos más recientes están las traducciones de Diego Tapia, *Jesús y la lagartija*, *El hombre de arcilla*, *La hormiga blanca* y *Tiempos modernos* de Claudio Pagelli;⁹ *XLIX*, *De la imagen tensa* y *Viático* de Clemente Reborá,¹⁰ de Eleonora González Capria, las rimas 32, 124 y 311 de Gaspara Stampa;¹¹ de Reinhard Huamán Mori, *Aquel lejos de nosotros* de Milo de Angelis.¹² En 2016, el estudiante de letras italianas Rafael Hernández Aguilar ganó el premio del Círculo de Traductores del *Periódico de Poesía*, con la traducción de *Mitos*, una breve antología de Carla de Bellis.¹³

Es dentro de nuestra Universidad y gracias a nuestros egresados y académicos donde se ha publicado el mayor número de traducciones del italiano. En la colección Material de Lectura, Hugo Gutierrez Vega publicó una antología de poetas italianos (*Cardarelli, Montale, Pasolini, Pavese, Quasimodo, Saba y Ungaretti*, 2007), y Edmundo Valadés una selección de cuentos de Massimo Bontempelli (2008). Entre las publicaciones del CUEC, Miguel Bustos García tradujo todos los ensayos de *Empirismo erético* que Pier Paolo Pasolini dedicó al cine: *Cinema. El cine como semiología de la realidad* (2006). Finalmente, en una de las antologías del Centro de Enseñanza de Lenguas

⁹ *Periódico de Poesía* 92, septiembre 2016. <<http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php/traduccion/63-traduccion/4333-092-traduccion-claudio-pagelli>>.

¹⁰ *Periódico de Poesía*, 94, noviembre 2016. <<http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php/traduccion/63-traduccion/4421-no-094-traduccion-clemente-reborá>>.

¹¹ *Periódico de Poesía*, 97, marzo 2017. <<http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php/4504>>.

¹² *Periódico de Poesía*, 98, abril 2017. <<http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php/4575>>.

¹³ <<http://www.periodicodepoesia.unam.mx/images/stories/pdf/concurso-1x1-italiano-resultados.pdf>>.

Extranjeras (Serrano Coronado y Desmet, 2011) fue publicado el cuento “Sámama”, del escritor Pino Cacucci, que tradujeron en conjunto Consuelo Aguirre de los Reyes, Patricia Ángeles Delgado, Luciana Minerbi di Segni y Juan Porras Pulido. Cabe mencionar que Tomás Serrano Coronado, profesor de traducción tanto en CELE como en El Colegio de México, tradujo para Joaquín Mortiz *El polvo de México* de Pino Cacucci (1996) y coordinó también la traducción colectiva de *Demasiado corazón*, del mismo autor, publicada por el Instituto Italiano de Cultura en 2016.

Lamentablemente la mayor parte de esta ardua producción no logra difundirse a nivel nacional e internacional, porque uno de los problemas más graves de nuestra institución es la falta de un editor general, que también se encargue de la distribución de todos los libros realizados en la UNAM. Cada colección depende del centro de estudios o facultad que la auspició y la distribución no es, a decir verdad, la mejor. Los libros producidos por las instituciones públicas llegan a las bibliotecas públicas del país, pero los lectores no los conocen.

En 2015 Benjamín Mayer Foulkes editó para 17, Instituto de Estudios Críticos, *Itinerarios de la cultura contemporánea en México*, que contenía las conferencias de un congreso en el que varios intelectuales mexicanos se reunieron a discutir sobre el estado actual de la cultura en nuestro país: gran parte de los debates giró en torno al mundo de la edición. El poeta Luigi Amara argumenta que el problema general de las editoriales universitarias en México es “especialmente desconcertante, porque entiende el libro como un trámite, es cumplir con una obligación al punto de que cuando ya está editado puede meterse en una bodega y se acabó; ya se publicó, ya se ejerció un presupuesto, se hizo lo que se tenía que hacer desde el aparato burocrático” (2015: 69).

Por esta razón, uno de los retos para el futuro consiste en crear espacios adecuados para difundir las obras que ya han sido traducidas y las que se realicen más adelante, porque, como apuntó en ese mismo congreso el investigador de El Colegio de México Fernando Escalante Gonzalbo, estos esfuerzos representan un uso ético de los recursos públicos. No valorar lo que se produce al interior de las universidades públicas equivale a contribuir a la actual crisis institucional que genera proyectos neoliberales de privatización de todos los recursos de un país. Una de las ideas básicas en el proceso de privatización es que el Estado es ineficiente, que es un mal empresario y que las empresas deben hacerse cargo. Sin embargo, la economista italiana Mariana Mazzucato muestra que la mayor creatividad, productividad y rentabilidad se ha producido desde siempre en empresas públicas (2013: *passim*). Aceptar un subsidio o buscar una forma de cofinanciamiento es perfectamente aceptable con una forma de organización en que también es prioritaria la transparencia. Hay instituciones públicas enormemente creativas, interesantes, productivas y rentables. Las del Estado no son formas necesariamente parasitarias ni corruptas: puede haber muchas fórmulas y habría que pensarlas (Escalante Gonzalbo, 2015: 83).

Pasemos ahora a reseñar a otros traductores mexicanos especializados en la literatura italiana. Tedi López Mills reunió en un volumen, publicado por el Fondo de Cultura Económica, una antología de traducciones realizadas por escritores mexicanos.

Este ambicioso proyecto presenta un rico panorama de treinta y tres poetas traductores que va de José Emilio Pacheco a Alfonso D'Aquino: *Traslaciones. Poetas traductores 1939-1959* (2011). Los poetas que traducen del italiano no son la mayoría, y aquí los queremos enlistar, junto con los poemas que aparecen en la selección de Mills, porque sus elecciones dan cuenta de una parte de la recepción de la literatura italiana en México durante las últimas décadas: Homero Aridjis, *El cántico de las creaturas* de San Francesco de Assisi y varios fragmentos del *Inferno* dantesco; Elsa Cros, *La balada del exilio* de Guido Cavalcanti; Marco Antonio Campos, *Desde la cuesta, Cuando se abría el velario, Mujer, Ulises y Tenía* de Umberto Saba, *Abandono, Cruel adiós, Liguria, Noche de Liguria, Parábola, A la tierra, Paso nocturno y Un fanal* de Vincenzo Cardarelli, *Soy una criatura, Peregrinaje, San Martín del Carso, Nostalgia, Despedida, Otra noche y Vagabundo* de Giuseppe Ungaretti; David Huerta, *Taccion i boschi* de Torquato Tasso; Francisco Serrano, *Mil veces, oh dulce mía guerrera y Si con verme me mata, o si sonríe* de Francesco Petrarca; José Luis Rivas, *La cabra* de Umberto Saba; Fabio Morábito, dieciocho poemas tomados de su traducción de Eugenio Montale, publicada en España; Francisco Segovia, *No encuentro paz, ni puedo hacer la guerra* de Francesco Petrarca, *También tú eres la colina y Eres la tierra y la muerte* de Cesare Pavese; Alfonso D'Aquino, *El infinito* de Giacomo Leopardi, *Mañana, Recuerdo de África, Alegría de naufragos, Sereno y Soy una criatura* de Giuseppe Ungaretti, *Hacia el fondo* de Eugenio Montale, *Invierno y Hambre* de Alfonso Gatto.

Lo que salta a la vista es que Mills no incluyó en su antología al poeta mexicano que se dedicó con mayor pasión a la literatura italiana: Guillermo Fernández.

De todos los traductores no egresados de la UNAM, Fernández es quien más se nutrió de la colaboración con nuestra institución. Sin contar sus traducciones de los años setenta y ochenta, destacan *Poesía completa* (UNAM, 1991) de Cesare Pavese; *Alfabeto pirandelliano* (Ediciones El Milagro, 1997) de Leonardo Sciascia, y *Poesía y no poesía* (UNAM, 1998) de Benedetto Croce, los últimos dos con agudas introducciones de Annunziata Rossi. En la colección Nuestros Clásicos aparecieron obras de gran relevancia para el canon literario de Italia: *Cuentos para un año* (1993) de Luigi Pirandello; *Vida de Benvenuto Cellini, florentino, escrita por él mismo* (1995) de Benvenuto Cellini; *El cortesano* (1997) de Baldassar Castiglione, y *Los prometidos* (1997) de Alessandro Manzoni. En esa misma colección, Fernández también publicó una versión de *El Decamerón* (2003) de Giovanni Boccaccio, en la que colaboró Vittore-Bartra. Para Material de Lectura, Fernández publicó un sinfín de antologías de poesía y narrativa. Los autores que eligió forman un amplio abanico, cuya difusión conforma lo que en nuestro país se conoce como literatura italiana moderna y contemporánea: Eugenio Montale, Mario Luzi, Cesare Pavese, Michelangelo Coviello, Milo de Angelis, Valerio Magrelli, Gino Scartaghiande, Alberto Savinio, Pier Paolo Pasolini, Alberto Moravia, Vitaliano Brancati, Giuseppe Tomasi Lampedusa, Leonardo Sciascia, Dino Buzzati, Italo Calvino y Giovanni Verga. Por último, cabe resaltar que en la colección Poemas y Ensayos, en la que fue publicado *Poesía y no poesía* de Croce, Fernández

realizó las únicas antologías de ensayos de crítica literaria y cultural de Montale y de Ungaretti con los que cuenta nuestra tradición bibliográfica.¹⁴

Fernández se ocupó también, desde mediados de los años noventa hasta 2012, año de su muerte, de la columna *La colmena en Italia*, dedicada a la traducción de autores italianos principalmente poetas, en la revista *La Colmena* de la Universidad Autónoma del Estado de México. Es imposible aquí hacer un recuento de todos los autores traducidos en casi veinte años:¹⁵ además de los autores ya citados, destacan Michelangelo Buonarroti, Francesco Guicciardini, Giovanni Papini, Umberto Saba, Elio Vittorini, Vittorio Sereni, Sandro Penna, Edoardo Sanguineti, Alda Merini, Antonia Pozzi, Patrizia Valduga, Giovanna Frene, Andrea Zanzotto, Antonio Tabucchi, Paolo Ruffilli, Bartolo Cattafi, Michele de Giacomo, Leonardo Sinisgalli, Stefano Strazzabosco y Marco Perilli.

La Universidad Veracruzana cuenta con un ambicioso programa de difusión literaria. En su colección Biblioteca Universitaria, que cuenta con un amplio catálogo de clásicos de la literatura universal, están dos de las obras maestras de la narrativa del siglo XX: *La conciencia de Zeno* (2008) de Italo Svevo y *El difunto Mattia Pascal* (2012) de Luigi Pirandello, pero en estos dos casos, lamentablemente, el traductor no está especificado. En la colección dedicada a reunir las traducciones de uno de sus profesores eméritos y emblemático exponente de la literatura mexicana de la segunda mitad del siglo XX, Sergio Pitol, se encuentra su única traducción del italiano: *Salto mortal* de Luigi Malerba. En 2016 Ana Villada, una de las estudiantes de Pitol, publicó por esta misma universidad una antología de narrativa: *Cuentos del Novecento italiano: un modelo para armar*. Esperamos que esta institución siga promoviendo la difusión de la cultura italiana.

Dentro de un proyecto editorial conjunto entre la Universidad Iberoamericana y la editorial Artes de México, destaca la figura del traductor Ernesto Bustos, de origen cubano, residente en México desde 1992 y colaborador de la revista *Vuelta*, quien tradujo de Eugenio Montale *Cuaderno de cuatro años* (1999) y de Andrea Zanzotto, una antología poética, titulada *Del paisaje al idioma* (1996). En México, Bustos colaboró también con editoriales independientes, con la traducción de los *Motetes* de Eugenio Montale (El Dorado Ediciones, 1997); de Andrea Zanzotto (*Para que*) (*crezca*). *Ensayos* (2012), y de Valerio Magrelli *La vicevida* (2015), ambas publicadas por Mangos de Hacha. En España, Bustos tradujo *Venus herida* de Paolo Maurensig (Barcelona, Mondadori, 2000) y *Ejercicios de tipología* de Valerio Magrelli (Pre-Textos, Valencia, 2011).

Para seguir el hilo de los proyectos editoriales conjuntos entre universidades y editores, cabe destacar también la actividad del poeta y traductor Emilio Coco, quien en México estuvo a cargo de una antología de *Poesía italiana contemporánea*, publicada

¹⁴ Una bibliografía parcial de las antologías publicadas por Fernández se encuentra en <<http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/jalisco/4412-fernandez-guillermo.html>>.

¹⁵ En el repositorio institucional de la UAEM, la búsqueda “Guillermo Fernández” arroja casi cien resultados: <http://ri.uaemex.mx/discover?scope=/&rpp=10&page=10&query=%22Guillermo+Fern%C3%A1ndez%22&group_by=none&etal=0>.

en 2010 por La Cabra, con el apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes y de la Universidad Autónoma de Nuevo León. Coco ha publicado numerosas antologías de poetas italianos modernos y contemporáneos tanto en España como en otros países de América Latina.

Una figura fundamental para la difusión de la cultura —en particular histórica, filosófica y antropológica— no sólo italiana sino también lusófona, francófona y anglófona es la traductora uruguaya Stella Mastrangelo, quien ha realizado trabajos que enriquecen mucho el panorama de la cultura italiana en México y Latinoamérica. Gracias a sus traducciones para el Fondo de Cultura Económica se han difundido en América Latina las ideas políticas de figuras tan importantes como Norberto Bobbio (*Perfil ideológico del siglo XX en Italia*, 1989) y Federico Chabod (*La idea de nación*, 1987); el historiador Salvatore Lupo (*Historia de la mafia: desde sus orígenes hasta nuestros días*, 2009), y obras literarias como *Crucigrama* (1990) de Leonardo Sciascia, y *México* (1989) de Emilio Cecchi. Para la editorial barcelonesa Acanalado tradujo *El universo de los griegos* de Oddone Longo (2009). Para nosotros, sus trabajos más relevantes son sus traducciones de Nicolás Maquiavelo: en la colección Clásicos del Pensamiento Político de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México se publicó, en edición bilingüe, *El príncipe* (2008), y para el Fondo de Cultura Económica el *Epistolario (1512-1527)* del escritor florentino (1990).

En el Fondo de Cultura Económica se encuentra la única traducción del italiano realizada por el filósofo Alejandro Rossi, quien en 1992 dio a conocer una de las obras más queridas de Italo Calvino: *Historia de la astronomía* de Giorgio Abetti. Dentro de un proyecto de difusión de la literatura infantil y juvenil del Fondo de Cultura Económica, Bruno Aceves tradujo *Voces griegas*, de Beatrice Masini (2002). Como parte del mismo proyecto editorial, Fabio Morábito ha participado con *Pinocho con botas* (1992) y *La historia y la gloria y otros relatos* (1992) de Luigi Malerba; *Las aventuras de Pierino en el mercado de Luino* (1993) de Piero Chiara, y *El planeta de los ratonejos* de Renata Schiavo Campo (1992).

Para la editorial mexicana Vuelta, Morábito publicó un texto singular de Tommaso Landolfi, *La biere du pecheur* (1991; cabe mencionar que el título original es el mismo, está escrito todo en mayúsculas y deliberadamente sin acentos, para simular la enseña de una cervecería).

Pasemos ahora a reseñar lo que se publicó en el programa de difusión cultural que se desarrolló en Conaculta. En esta institución se creó una colección única en su tipo, Cien del Mundo, que incluía obras muy variadas, en términos tanto temporales como de las tradiciones que abarcaba. En ésta era posible acceder a textos que podían ir del *Corán* a los ensayos literarios de Ezra Pound. En el caso de la literatura italiana las traducciones fueron obras de suma relevancia. Guillermo Fernández tradujo una selección amplia de los artículos periodísticos de Pier Paolo Pasolini que se reunieron en *Descripciones de descripciones* (1995). Stella Mastrangelo dio a conocer una de las novelas nodales del Romanticismo italiano, *Las últimas cartas de Jacopo Ortis* (2000) de Ugo Foscolo. Finalmente, también se publicaron, gracias al trabajo de Sergio

Martínez, dos comedias del último Premio Nobel italiano, Dario Fo: *El papa y la bruja. El diablo con tetas* (2012). Conaculta comisionó a Clara Ferri una nueva traducción de la serie de libros de Emilio Salgari dedicada a los piratas del Caribe, que salió en 2018.

En el programa editorial que actualmente se desarrolla en la Secretaría de Cultura se creó una colección bastante similar a la de Cien del Mundo: Clásicos para Hoy. La única obra italiana que ha aparecido hasta el momento en ésta es *Los novios* de Alessandro Manzoni (México, Conaculta, 2014). En la contraportada del libro escriben los editores: “Se ofrece aquí la extraordinaria traducción castellana de Juan Nicasio Gallego editada en Barcelona entre 1836 y 1837, fresca y seductora, contemporánea de la obra original, basada en la edición italiana de 1827”. Esta decisión nos parece muy discutible. Se trata de un fenómeno característico de nuestra historia editorial: comprar derechos de traducciones ya existentes o publicar aquellas que se encuentren libres de derechos. Si consideramos el hecho de que ya contábamos con una versión de esta novela gracias a Fernández y que contamos con un buen número de traductores excelentes, la decisión de los editores nos deja perplejos. Si bien la de Gallego es una traducción interesante por su valor histórico, no creemos que sea el vehículo ideal para un proyecto que se define a sí mismo como pensado para la sociedad actual. El proceso de esa novela es uno de los más complejos que ha tenido la historia literaria italiana: con sólo revisar la edición de 1971 de Lanfranco Caretti es evidente que hubo cambios fundamentales por parte del escritor lombardo en sus ediciones, la que realizó entre 1825 y 1827 y la definitiva de 1840. Estas cuestiones, por otra parte, sí están contempladas en la edición de la UNAM de la novela manzoniana.

Este tipo de casos es bastante frecuente en nuestro contexto. Una pesquisa rápida del catálogo de la biblioteca pública José Vasconcelos, inaugurada en 2006, muestra estas tendencias: la casi totalidad de las obras de la literatura italiana con las que cuenta son ediciones españolas y muchas de las obras publicadas por editoriales mexicanas tiene traducciones compradas de otros países y los dos autores con más obras en las estanterías son viejas traducciones hechas en España de Edmondo de Amicis y Emilio Salgari. Estos datos muestran los obstáculos actuales, pero también los retos a futuro.

En conclusión, los últimos treinta años han sido el periodo más fecundo de la traducción del italiano en nuestro país. Además del trabajo realizado dentro de nuestra institución, han aparecido otros trabajos notables. Rogelio Villarreal y Mauricio Salvador explican que fue a penas al inicio de los años noventa del siglo pasado que nuestro país tuvo un surgimiento muy amplio de editoriales independientes. Ambos académicos argumentan que se trató de un cambio sano para nuestro entorno cultural. Si bien, es cierto que el gobierno dio apoyo a proyectos fundamentales, como la revista *Vuelta* de Octavio Paz, el control excesivo de las publicaciones en general impedía generar espacios de debate: “publicaciones muy necesarias que daban gran parte de un gran espectro de la cultura mexicana, pero dedicadas a los grandes nombres, a las grandes firmas que todos conocemos. Había otra gente, no necesariamente jóvenes, que querían ser leídos” (Villarreal, 2015: 203).

A partir de los años cercanos al cambio de milenio se vive una gran efervescencia creativa que se verá reflejada en los catálogos de las editoriales independientes. Esa nueva apertura del mercado, en gran medida nutrida de las nuevas traducciones, contribuyó al aumento de la crítica y, como argumenta Mauricio Salvador, al nacimiento de nuevos horizontes interpretativos: “Los lectores somos las personas más bondadosas que existen: así como nos sorprendemos cada vez, también nos dejamos engañar una y otra vez. Por eso es importante que existan espacios de crítica” (2015: 213). La presencia de la literatura italiana actualmente se puede inscribir en esta búsqueda de vías y espacios de diálogo por parte de intelectuales, académicos, traductores y escritores.

La editorial Sexto Piso tiene una impronta totalmente italiana: uno de sus fundadores, Eduardo Rabasa, ha declarado de inspirarse en —y emular— la función que Roberto Calasso juega en la editorial milanesa Adelphi (2015: 218). De las muchas iniciativas culturales surgidas en los últimos años, Sexto Piso resalta por la elección de sus libros. Rabasa explica que “si el sello es coherente, fiel a su identidad, los lectores confían en el sello y en el editor. El editor hace una especie de curaduría literaria, hace recomendaciones de todo lo que se está publicando. Algunos de nuestros autores son absolutamente desconocidos, pero el peso del resto del catálogo los arropa, de modo que el lector puede decidir leerlos por la confianza que le tiene a la editorial” (2015: 219).

Su catálogo incluye obras fundamentales de Carlo Emilio Gadda, Paolo Volponi y Giorgio Colli, pero sólo enlistaremos las traducciones hechas en México, que son pertinentes para nuestra investigación: Stella Mastrangelo, *El patrón* de Goffredo Parise (2014); Guillermo Fernández, *Aquiles enamorado* de Alberto Savinio (2004); Teresa Ramírez Vadillo, *El loco impuro* (2003) y *La locura que viene de las ninfas* (2008) de Roberto Calasso; Fernando Macotela, *Fellini. Les cuento de mí* (2007) de Costanzo Costantini; María Teresa Meneses, *Literatura y derecho ante la ley* (2009) y *El conde y otros relatos* (2014) de Claudio Magris. Meneses tradujo también una recopilación de textos periodísticos de Magris, *El tallo entre las piedras*, para la editorial mexicana Cal y Arena (2007). Volviendo a Sexto Piso, Rossella Bergamaschi y Antonio Castilla tradujeron *La persuasión y la retórica* de Carlo Michelstaedter (2009), y Ernesto Kavi *La muchacha indecible. Mito y misterio en Kore* (2014) y *El fuego y el relato* (2016) de Giorgio Agamben.

En el campo del pensamiento político, la editorial Era se nutrió de la colaboración con la investigadora griego-mexicana Dora Kanoussi para la edición, por primera vez al español, de la edición seminal de Valentino Gerratana, de 1975, de *Los cuadernos de la cárcel* (2001) de Antonio Gramsci, traducido por Ana María Palos.¹⁶ Dos años después se publicó el famoso epistolario, *Cartas desde la cárcel* (2003), siguiendo la edición de Antonio Santucci, con la traducción de Cristina Ortega Kanoussi. Se trata de una contribución fundamental a la difusión de uno de los pensadores italianos que más ha influido en América Latina.

¹⁶ Todas las traducciones anteriores de Gramsci, tanto mexicanas como argentinas, se basaban en la edición de Palmiro Togliatti (1948-1951).

Queremos concluir nuestro discurso reseñando la labor de algunas editoriales independientes. El breve y selecto catálogo de la editorial Ai Trani, dirigida por el académico italiano Fabrizio Cossalter, quien por algunos años impartió clases de literatura italiana del siglo xx en nuestro Departamento, publicó textos que se colocan en la encrucijada entre crítica y literatura, como *Examen de conciencia de un literato*, de Renato Serra (2015), en la traducción a cuatro manos del mismo Cossalter y de Rodrigo Jardón Herrera; dos obras del poeta, narrador, crítico literario y traductor Massimo Rizzante, *No somos los últimos* (2015) y *Diálogos de la forma perdida* (2016), ambas traducidas por Carmen Ruiz de Apodaca; la colección de aforismos de Mario Andrea Righi, *Vanidad* (2017), traducida por Fabrizio Cossalter.

La editorial independiente Taller Ditoría publicó una traducción de dominio público del *Cuento de Alibech* de Giovanni Boccaccio (2009), y de Giacomo Leopardi, *Sobre el amor. Antología del Zibaldone* (2009), a cargo de Guillermo Fernández.

La colección Autoria, que marca la colaboración de Taller Ditoría con la editorial independiente italiana Auieo, dirigida por el editor y escritor Marco Perilli, publicó, además del ya mencionado *Cuento del gordo carpintero*, la primera traducción al español, a cargo de Nayelly Zabaleta Solís, de *Kn* (2009) de Carlo Belli, una colección de aforismos de 1935 que fue definida “el evangelio del arte abstracto”¹⁷ por Vasili Kandinsky.

En 2011 nace la sección mexicana de Auieo, y, además de reeditar en versión bilingüe la traducción de Lamberti de *El cuento del gordo carpintero* (2015), publica, siempre en versión bilingüe, las traducciones de Guillermo Fernández de *Jóvenes sin trabajo* de Valerio Magrelli (2011) y de una selección de textos de Leonardo da Vinci no relacionados directamente con sus investigaciones científicas, ni con su faceta pictórica, titulada *Bestiario, fábulas y pensamientos* (2014). De Magrelli Auieo publicó también la traducción de Marisela Valdés del ensayo *Mirar la lengua “desde afuera”: Mallarmé y la traducción* (2013).

Además del ya mencionado Pavese, El Tucán de Virginia publicó la traducción de Guillermo Fernández de *Cantos órficos* de Dino Campana (1990) y *Poemas* de Valerio Magrelli (1990), y *Escúchame señor* de Emilio Coco, traducido por Marco Antonio Campos (2013).

Para las Ediciones Papeles Privados, la poeta y traductora Elvia De Angelis publicó la poesía completa de Cesare Pavese (2001).

Para su propia editorial, Vaso Roto, domiciliada en España (Madrid) y en México (San Pedro Garza García, N. L.), que se especializa sobre todo en poesía, la escritora y traductora de poesía Jeannette L. Clariond ha publicado sus traducciones de tres poemarios de Alda Merini: *Cuerpo de amor* (2009), *Magnificat* (2009) y *La carne de los ángeles* (2009), además de *Francisco. Canto de una criatura* (edición bilingüe;

¹⁷ Encontramos esta definición en el catálogo de la muestra *La Vanguardia Aplicada 1890-1950*. Madrid, Fundación Juan March, 2012: 97, donde se cita como fuente, en la nota 113, la primera edición de *Kn*, de 1935, sin especificar números de página, por lo que dedujimos que se encuentra en la contraportada.

2014) y la selección *Cuerpo del dolor* (2017). Para la editorial mexicana Papeles Privados, Clariond tradujo una *Antología* de Roberto Carifi (2000); para editoriales españolas, de Merini *La tierra Santa* (Valencia, Pre-textos, 2001) y *Baladas no pagadas* (2005, Barcelona, Editorial La Poesía, Señor Hidalgo), y de Primo Levi *A una hora incierta* (2005, Barcelona, Editorial La Poesía, Señor Hidalgo).

Para Vaso Roto, Eduardo Montagner Anguiano, que proviene de la comunidad de origen véneta asentada en Chipilo, y Giampiero Bucci Gabrielle, académico de origen romano, trabajaron juntos para traducir un volumen de poesía de Andrea Zanzotto: *El (necesario) mentir. Prosa selecta.* (2012).

Finalmente mencionamos una serie de traducciones, publicadas por editoriales independientes, que se relacionan muy directamente con el Departamento de Letras Italianas y con la Cátedra Extraordinaria *Italo Calvino. Dies Irae* (Garabatos, 2015) de Antonio de Petro, con la traducción de Víctor García Salas, egresado de nuestra licenciatura con una tesis que analiza esta novela, y a cargo también, junto con Carlos Ciade Castellanos, de la traducción de las *Poesías* de Giovanni Riva (Ediciones del Lirio, 2015). Ambos trabajos surgen y se realizaron gracias a los seminarios que por muchos años impartió Paola Leoni en nuestra Facultad, quien además contribuyó con algunas de sus ponencias a la difusión y al análisis tanto de estos dos autores como de una constelación muy rica de la literatura italiana del siglo XX.

Obras citadas

- AMARA, Luigi. 2015. “Una hidra de seis cabezas. Tumbona Ediciones”. *Itinerarios de la cultura contemporánea en México*. Ed. Benjamín MAYER FOULKES. México: Conaculta / 17, Instituto de Estudios Críticos. Pp. 65-74.
- DEBENEDETTI, Giacomo. 2003. *Il romanzo del Novecento*. Milán: Garzanti.
- ESCALANTE GONZALBO, Fernando. 2015. “El interés público”. Ed. Benjamín MAYER FOULKES. México: Conaculta / 17, Instituto de Estudios Críticos. Pp. 75-84.
- La Vanguardia Aplicada 1890-1950*. 2012. [Catálogo de exposición. Fundación Juan March, Madrid]. Madrid: Fundación Juan March.
- LARA ZAVALA, Hernán. 2005. “La Cátedra *Italo Calvino*”. *Italo Calvino, homenajes y análisis*. Ed. María CARRILLO. México: UNAM, Cátedra Extraordinaria *Italo Calvino*. Pp. 21-22.
- MAZZUCATO, Mariana. 2013. *El Estado emprendedor*. Barcelona: RBA Libros.
- MORÁBITO, Fabio. 2001. “Prólogo”. Torquato TASSO, *Aminta*. México: UNAM. Pp. 9-12.
- RABASA, Eduardo. 2015. “¿De verdad estoy aquí bromeando con Magris? Sexto Piso”. *Itinerarios de la cultura contemporánea en México*. Ed. Benjamín MAYER FOULKES. México: Conaculta / 17, Instituto de Estudios Críticos. Pp. 217-222.

- SALVADOR, Mauricio. 2015. "Llenar un vacío de crítica. Hermano cerdo". *Itinerarios de la cultura contemporánea en México*. Ed. Benjamín MAYER FOULKES. México: Conaculta / 17, Instituto de Estudios Críticos. Pp. 211-216.
- SERRANO CORONADO, Tomás y Céline DESMET, coord. 2011. *Así va el cuento... Antología de traducción*. México: UNAM, Coordinación de Humanidades, Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras.
- VILLARREAL, Rogelio. 2015. "Abatir el concepto mismo de revista cultural". *Itinerarios de la cultura contemporánea en México*. Ed. Benjamín MAYER FOULKES. México: Conaculta / 17, Instituto de Estudios Críticos. Pp. 203-210.

“My Last Duchess”, de Robert Browning

Gabriel LINARES GONZÁLEZ
Universidad Nacional Autónoma de México

Presentación

El texto que sigue es una traducción del poema “My Last Duchess”, del poeta victoriano Robert Browning (1812-1889). El original —que también se incluye aquí— es el más célebre ejemplo del “monólogo dramático”, forma poética cuya voz se identifica con un personaje histórico, mitológico o literario imaginado por el autor. En este caso, el duque que habla en el poema está basado en Alfonso II de Este, quinto duque de Ferrara. La “última duquesa” a la que se refiere el título se ha identificado con su primera esposa, Lucrecia de Médicis. El poema, por un lado, es una exploración de la forma en la que un hombre cosifica a una mujer, pero también nos invita a pensar en los paralelismos y contrastes entre la representación artística y verbal de un individuo (la duquesa) y la representación verbal de otro (el duque). Desde este punto de vista, traducir el poema es multiplicar y ahondar este acto de representación.

El poema está escrito en una de las formas de versificación más populares de la poesía inglesa, “heroic couplets”, es decir, en español, algo así como “pareados heroicos” o “dísticos heroicos”. Se trata de un tipo de pareado escrito en pentámetros yámicos, el verso más popular de la poesía inglesa. Los “heroic couplets” tienen uno de sus antecedentes más importantes en *The Canterbury Tales* de Geoffrey Chaucer y alcanzaron su auge durante el siglo XVIII en la obra de, entre otros, Alexander Pope y Samuel Johnson. En esta época, sintaxis y verso se funden para dar al dístico un uso ya epigramático, ya burlesco, o una combinación de ambos. En “My Last Duchess”, el consistente uso del encabalgamiento disimula las rimas de los dísticos, como si Browning quisiera revelar, al esconder, el artificio de su poema, del mismo modo que el duque oculta y descubre el vívido cuadro de la duquesa.

Tengo noticia de dos traducciones del poema al español. Una es de Enrique Díez-Canedo, publicada en *Poetas líricos en lengua inglesa* en 1952, y la otra es de Carlos Jiménez Arribas, incluida en *La ciencia y el límite*, una antología de Robert Browning publicada en 2005. Ambas traducciones están hechas en un verso de medida fluctuante, que en ocasiones parece libre, y ninguna trata de repetir el esquema del dístico del original inglés. Mi traducción es un intento por crear un texto escrito en dísticos que evoquen los de Browning, en la medida en que también busca reproducir su frecuente uso del encabalgamiento. Mi versión usa rima asonante en los dísticos y está escrita en

versos que se pueden asociar con la silva modernista: una combinación de endecasílabos, alejandrinos heptasílabos y, en una ocasión, un verso trisílabo. Me permito usar dos versos de quince sílabas en dos ocasiones. Debo el uso de la silva modernista para traducir poesía inglesa escrita en pentámetros a la versión de *Twelfth Night* elaborada por Federico Patán para la colección Nuestros Clásicos de la UNAM.

Entre los retos que presenta la traducción de este poema el principal puede ser el mantener los encabalgamientos, resistiéndose constantemente a hacer de los dísticos no sólo unidades métricas, sino sintácticas. Por otro lado, están los desafíos que presenta el dístico en sí. En inglés, la parquedad de rimas da cierta sorpresa constante (aunque atenuada aquí, como ya se dijo, por el encabalgamiento) a cada nuevo par de versos. En español, lengua rica en rimas, el traductor debe evitar la repetición de la misma rima de un dístico a otro o las rimas internas. Finalmente, toda traducción en verso implica una difícil negociación con el sentido. Pero creo que no he sacrificado matices que me parecen esenciales en el original. El éxito absoluto es, por supuesto, imposible. Se presenta aquí una versión del poema que sirva de punto de partida por parte del presente traductor o de otros a la reflexión sobre la traducción en verso de algunos eminentes practicantes del dístico como los ya mencionados Chaucer, Pope o Johnson, o como John Donne, cuya “Elegy XIX” tradujo en verso (no rimado) Octavio Paz.

My Last Duchess

That’s my last duchess, painted on the wall,
 Looking as if she were alive. I call
 That piece a wonder, now: Frà Pandolf’s hands
 Worked busily a day, and there she stands.
 Will’t please you sit and look at her? I said (5)
 “Frà Pandolf” by design, for never read
 Strangers like you that pictured countenance,
 The depth and passion of its earnest glance,
 But to myself they turned (since none puts by)
 The curtain I have drawn for you, but I) (10)
 And seemed as they would ask me, if they durst,
 How such a glance came there; so, not the first
 Are you to turn and ask thus. Sir ’twas not
 Her husband’s presence only, called that spot
 Of joy into the Duchess’ cheek: perhaps (15)
 Frà Pandolf chanced to say “Her mantle laps
 Over my lady’s wrist too much,” or “Paint
 Must never hope to reproduce the faint
 Half-flush that dies along her throat”: such stuff
 Was courtesy, she thought, and cause enough (20)

Mi última duquesa

Es mi última duquesa, pintada en la pared,
y pareciera viva. Ahora sé
que es una obra maestra. Se puso a trabajar
ha un tiempo Frà Pandolfo, y ahí está.
¿Quiere sentarse a ver? Dije “Pandolfo”
con toda la intención. Nunca un extraño como (5)
usted miró la faz aquí representada,
la hondura y la pasión de su honesta mirada,
sin voltear a observarme (pues nadie colocó
la tela que la oculta sino yo) (10)
queriendo averiguar, sin atreverse,
cómo llegó a mirar así; no piense
que es el primero en preguntar. No sólo
su cónyuge, señor, provocaba tal gozo
en su mejilla; acaso (15)
Frà Pandolfo opinó: “le cubre el manto
de sobra la muñeca”, “la pintura no alcanza
a copiar el rubor que muere en su garganta
señora”:
y sólo eran cumplidos, pensaba ella, estas cosas (20)
que invocaban su gozo. ¿Cómo diré? Tenía
muy pronta la alegría,
muy fácil la sorpresa. Veía algo y le gustaba,
y nada se escapaba a su mirada.
¡Señor, todo lo mismo! Mi consideración, (25)
el brote de cerezo que el bufón
le traía, la llama
del sol en occidente, aquella mula blanca
en que paseaba, todo
le arrancaba un elogio (30)
o, al menos, el rubor. A todo agradecía
—no sé— como si ser de mi familia
de novecientos años
fuera cualquier don. ¿Cómo hacer un reclamo
por tales tonterías? Si fuera uno elocuente (35)
—no lo soy— y dijera claramente
“de ti, esto o aquello no me agrada;
aquí te excedes, fallas en esto”, y si ella escuchara,
más sin obedecer, con más disculpas,
sólo me humillaría, y he decidido nunca (40)

rebajarme. Sí, si pasaba yo,
claro, me sonreía, ¿pero a quién no
le daba una sonrisa? No paró y di instrucciones.
Cesó toda sonrisa al fin entonces.
Allí está y parece viva. Veremos (45)
a los demás abajo. Le reitero,
la generosidad de su amo el conde
es garantía de que mis ambiciones
de una dote no serán rechazadas,
aunque su bella hija, lo he dicho de entrada, (50)
es lo que quiero. No; bajamos juntos,
señor mío. Mire, empero, a Neptuno
domando un hipocampo, hecho con gran ardid,
que Klaus de Innsbruck vació en bronce para mí!

Gabriel Linares

Luise von FLOTOW y Farzaneh FARAHZAD, eds., *Translating Women. Different Voices and New Horizons*. Nueva York / Londres, Routledge, 2017.

Como práctica cotidiana, como ejercicio académico-literario y como tema de reflexión teórica, la traducción desempeña un papel cada vez más predominante en las complejas realidades del siglo XXI, al grado que se le considera un concepto crucial, de frontera, en las humanidades y las ciencias sociales. En la medida en que la traducción incide en un sinnúmero de problemáticas culturales, intelectuales y éticas de nuestro tiempo, el estudio de los fenómenos relacionados con dicha práctica es una necesidad imperante. Por eso celebro la reciente aparición de *Translating Women. Different Voices and New Horizons*, editado por Luise von Flotow y Farzaneh Farahzad.

A partir de la polisemia implícita en el título, el libro se propone reflexionar sobre una variedad de asuntos relacionados con mujeres que traducen, pero también, por supuesto, con las formas en que la traducción ha tenido repercusiones sobre la conceptualización de la mujer en varias culturas, así como su papel en la difusión de ideas relacionadas, más específicamente, con teorías feministas y de género.

Una de las críticas que suelen hacerse a las teorías que se desarrollan en la academia euronorteamericana es que, además de tener un sesgo eurocéntrico y occidentalizante, incurren con frecuencia en generalizaciones esencialistas sobre ciertos temas o abstracciones como la “mujer” o el “tercer mundo” de tal forma que se pierden las especificidades socio-histórico-culturales de éstos. *Translating Women* ofrece una importante aportación a esta problemática al dar voz a mujeres de varios lugares del mundo no europeo/anglosajón, en su mayoría académicas, cuyo compromiso con la traducción y con una agenda feminista como punto de partida las ha llevado a asumir la traducción como un medio para repensar sus propias realidades y reflexionar también sobre su compleja interrelación con el “conocimiento occidental”. Como bien apuntan Von Flotow y Farahzad en la introducción, el objetivo primordial del libro es sensibilizar a la comunidad interesada en los Estudios de traducción sobre las repercusiones ideológicas que surgen de actos de traducción que nunca son (o no resultan ser cuando se les ve en retrospectiva) inocentes, por lo que los artículos del libro dismantelan o al menos desestabilizan aquella metáfora de la traducción como un puente entre culturas (puente benéfico, positivo, esclarecedor, pero que escondía relaciones jerárquicas y de

poder entre esas culturas) que era tan vigente hasta hace unos cuantos años pero que todavía continúa en estado latente en nuestro entorno cercano.

En nuestro ambiente universitario, muchos de los tópicos y los términos que aparecen en el libro y, ciertamente, en la introducción, nos resultan conocidos y quizá, hasta un poco obvios: feminismo, estudios de género, otredad, centro/periferia, esencialismo... son nociones que acompañan nuestra labor académica y que nos vinculan, de una forma o de otra, con lo que se investiga en otras universidades del mundo. Sin embargo, no siempre mostramos una actitud crítica en lo que compete a nuestra propia recepción de ideas y teorías provenientes de otros centros educativos, sobre todo de los “occidentales”. La primera virtud de *Translating Women* es asumir esa problemática y reconocer, de entrada, tres factores que atraviesan las preocupaciones teóricas, éticas y políticas del volumen. En primer lugar, reconocen que el feminismo e incluso esa categoría tan evasiva de “la mujer” son constructos “occidentales” que han repercutido de una manera o de otra en el resto del mundo en los últimos cincuenta años (lo cual permea, por supuesto, todos los artículos de la colección). De igual manera, las editoras reconocen que publicar los ensayos en inglés y en una editorial académica tan prestigiosa como Routledge conlleva ciertos peligros, pues hacer que textos escritos por personas cuya primera lengua no es el inglés cumplan con los requerimientos editoriales de la estructura de pensamiento anglo-europea puede implicar una legitimación de ese tipo de dominio occidental que el libro intenta romper (como bien alertó Spivak). En tercer lugar, muestran conciencia de que abordar sin un contexto adecuado casos específicos de “otras” traducciones y “otros” feminismos puede implicar también un proceso de exotización, por lo que lo que todos los artículos ofrecen un marco político y cultural que les da la especificidad necesaria para su mejor comprensión. Lo que este acto de reconocimiento logra es crear una especie de “extrañamiento” que nos ayuda a leer con otros ojos los temas particulares de cada artículo y a compartir la inquietud de Von Flotow y Farahzad con respecto a la capacidad de inclusión que puede surgir de la otredad. Como ellas dicen, hay que ser capaces de percibir la otredad antes de llevar a cabo un cambio en el tratamiento de los otros.

Si, como afirman las editoras, el primer paso hacia la solidaridad es entender que existe la diferencia, el feminismo transnacional de este proyecto saca a relucir y analiza las formas en que, en un espíritu de igualdad, la “diferencia es un fenómeno apreciado en proyectos políticos y culturales para y entre mujeres a través de las fronteras”. Los trece capítulos que integran el volumen están distribuidos en cuatro secciones que abordan la traducción desde diferentes perspectivas: “El papel de las mujeres traductoras”, “Aplicando el feminismo en la traducción”, “Traduciendo a escritoras en contexto” y “Proyectos de traducción feminista”. En su totalidad, tenemos una especie de historia de la traducción de los siglos XX y XXI desde el punto de vista de las mujeres y en relación con ese ambiguo eje espacio-temporal que constituye la “modernidad”. En las diferentes historias y sus diferentes desenlaces podemos ver que hay problemas compartidos en tanto que mujeres y que traductoras, problemas que han sido explorados por los Estudios de traducción pero que en estos contextos

específicos adquieren una fuerza punzante —como la invisibilidad de la traductora, la complejas relaciones jerárquicas entre culturas, la imposible definición de la fidelidad en la traducción, los roles asociados con género y clase y su relación con la traducción, la censura (implícita o explícita) o la traducción como instrumento de la “moralidad”. Ante todo, la experiencia individual, única, muchas veces ambivalente, de los ejemplos presentados ilumina la reflexión teórica y deja ver cómo la traducción no puede ser un ejercicio aislado de su entorno, sino que conduce con frecuencia al activismo político y social.

El papel de la mujer en los movimientos políticos del siglo XX es un tema cada vez más estudiado en diferentes ámbitos. Aquí, los dos textos que abordan este tema confirman cómo las mujeres de Irán y Colombia ejercieron la traducción como actividad que buscaba un cambio social. Farzaneh Farahzad (Universidad Allameh Tabataba'i de Teherán) ofrece una investigación muy completa, con datos estadísticos, sobre las tres etapas de la traducción en Irán, que corresponden a los tres grandes cambios político-sociales en ese país: a) durante la dinastía Kayar de 1900 a 1926, cuando predominó la traducción hecha en la corte, del árabe y el turco al persa, y con fines moralizantes; b) durante el proceso europeizante y modernizador de la familia Reza Pahlevi hasta 1979, periodo en el que se promovió la alfabetización y hubo un incremento notable en las traducciones (aunque por lo general las mujeres no se identificaban como traductoras), también con fines moralizantes. Destaca, por ejemplo, la traducción de una biografía de Marie Curie como una obra antifeminista, o bien que Farah Diba, esposa del sha, tradujera *La Sirenita* para reforzar el discurso maternal del movimiento modernizador, y c) a partir de la revolución islámica, en la década de los ochenta, cuando se cerraron las universidades durante cuatro años, la traducción se convirtió prácticamente en un movimiento de resistencia y transformó la escena intelectual del país. Por su parte, María Victoria Tipiani Lopera (traductora independiente con vínculos con la Universidad de Antioquía) analiza las traducciones realizadas por las mujeres conservadoras que editaban la revista *Letras y Encajes* en la Colombia de la década de los treinta, labor un tanto contradictoria pues a la vez que buscaban mitigar los prejuicios clasistas fomentados por Iglesia católica trataban también de contrarrestar ciertas manifestaciones feministas consideradas radicales.

La traducción en el ámbito musulmán es un tema apasionante, pues la mayor parte de los llamados “problemas” de traducción adquieren una vigencia y una inmediatez muy especial. ¿Qué pasa, por ejemplo, cuando algunas mujeres europeas y estadounidenses deciden no sólo convertirse al Islam, sino además traducir el *Corán*? ¿Qué repercusiones tienen estos dos actos en su vida personal pero también en las expectativas occidentales y musulmanas sobre la mujer y la femineidad? ¿Por qué si estos dos actos son muestra de una enorme decisión (aunque produzcan una sensación de vacío y confusión), los paratextos de las traducciones insisten en la invisibilidad? Rim Hassan (Universidad de Cambridge) analiza estas problemáticas. Con respecto a Turquía, Emek Ergun (Universidad de North Carolina) analiza cómo la traducción de textos occidentales contribuyó a la movilización de varios movimientos feministas, en especial el del

llamado “Círculo de mujeres”, el cual, a partir de 1983, ha tenido un papel fundamental en la política feminista de esa nación. Explora también cómo, paradójicamente, se ha distorsionado a la traducción en las narraciones que rastrear la genealogía del feminismo en ese país.

La apropiación de textos feministas occidentales con el fin de desarrollar diferentes agendas políticas ha sido un proceso compartido en diferentes regiones del planeta. El texto de Anna Bogic (Universidad de Ottawa) analiza cómo las traducciones del famoso texto sobre salud sexual *Our Bodies, Ourselves*, realizadas por varias organizaciones no gubernamentales de cinco países del este de Europa, contribuyó a la problematización de cuestiones de agencia y a reflexionar acerca de las repercusiones sociales y políticas del papel de la traducción en la construcción de modelos mentales. Las participantes propugnaban no necesariamente la fidelidad textual, sino que el texto traducido fuera accesible para el público receptor y sirviera para otorgar algún tipo de empoderamiento político. Esta postura contrasta drásticamente con el tipo de manipulación ideológica analizado en los capítulos de Liu Haiping (que traduce su identidad como “Nicki”, Universidad China de Hong Kong) y Li Hongyu (Universidad de Estudios Internacionales de Shanghai), quienes exploran cómo, en un caso, el clásico libro de Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, fue mutilado y distorsionado para ajustarse a diferentes concepciones sobre el matrimonio en diferentes periodos de la historia de China y Taiwán, mientras que en el otro, dos versiones de la novela *The Grass is singing* de Doris Lessing (realizadas en 1956 y 1999) sirven para visualizar el cambiante papel del traductor y la traducción misma en China. Como nos informa Hongiu, en un texto que es muy interesante por sus implicaciones, la primera versión sirvió para divulgar ideas sobre el comunismo y la discriminación racial, aunque el papel de la mujer quedaba completamente erradicado. Dicha intención no necesariamente nos sorprende, pues conocemos los excesos a los que llegó la revolución cultural, pero lo que genera más inquietud es que el primer traductor, Wang Keyi, al no estar convencido de su versión, buscó la invisibilidad y decidió usar un seudónimo: nada más y nada menos que el nombre de su hija de un año. Casi cuatro décadas después, esa misma niña fue la que realizó la versión del 1999, la cual fue una revisión de la obra del padre quien había sido relegado por la revolución cultural (aunque no sabemos las razones exactas). La condena del padre afectó a la hija, que fue forzada a desempeñar trabajos manuales durante varios años, antes de poder estudiar una carrera universitaria. La segunda versión corrige algunas de las distorsiones ideológicas y equilibra la presencia de la mujer, pero aun así, la traductora Wang Lei se invisibiliza bajo otro seudónimo configurado por los últimos caracteres del primer nombre del padre y la hija, Yi Lei. ¿Qué nos dice esto acerca de las vulnerables situaciones de quien ejerce el oficio de traducir en sociedades totalitarias?

Los textos de Arianne de Rocher (Universidad de Ottawa, traducida del francés por von Flotow) y de Hiroko Furukawa (Universidad Tohoku Gakuin) nos llevan a tomar mucho más conciencia del grado en el que las estructuras sintácticas de la lengua pueden hacer que la presencia de la mujer tenga mayor o menor visibilidad en un

texto. Furukawa analiza con sutileza cómo la traducción ha contribuido a que el género femenino se visibilice dentro de la lengua japonesa por medio de la traducción, mientras que De Rocher estudia cómo la transgresión experimentalista y feminista de la autora cubana Ena Lucía Portela desaparece en las traducciones al inglés y francés, las cuales doblegaron al texto fuente para satisfacer las normas y expectativas del ámbito editorial de llegada. Otro caso similar, que me intrigó y que dice mucho sobre la vulnerabilidad del trabajo traductor frente a las editoriales e incluso frente los autores mismos, es el presentado por Marilyn Booth (Universidad de Oxford) con respecto a su traducción del árabe al inglés de la novela *Girls of Riyadh*, de la autora de Arabia Saudita Rajaa Alsanea. Booth relata cómo su versión —que trató de mantener el tono irreverente y juguetón del texto fuente— fue “intervenida” inexplicablemente no sólo por la editorial sino por la propia autora y terminó por “neutralizar” todos los rasgos del original. El texto de Booth es contundente en su denuncia, pero me hubiera gustado saber un poco más cuáles fueron las razones de la autora para ejercer ese acto de censura.

El volumen cierra con tres proyectos de traducción feminista que nos ofrecen un panorama innovador sobre nuestra disciplina. Dos de ellos —elaborados por Kanchuka Dharmasiri (Universidad Peradeniya, Sri Lanka) y Bouchra Laghzali (Centro de Estudios de la Mujer en Islam, Marruecos)— exploran las posibilidades pedagógicas de la traducción para reflexionar, en última instancia, sobre la cultura propia. Sin embargo, quiero concentrarme un poco más en el tercero, pues coloca el trabajo realizado en nuestra Facultad en este diálogo transnacional. Claudia Lucotti y María Antonieta Rosas proponen el extraordinario proyecto de traducción de mujeres poetas que escriben en lenguas indígenas de México y Canadá. El proyecto es extraordinario no sólo por la labor misma de traducción, sino porque al situarlo en una plataforma electrónica trastoca los formatos a los que estamos acostumbrados y, de paso, desestabiliza también esas jerarquías textuales que están presentes en toda traducción. La idea de la simultaneidad de presentación y lectura en pantalla, en la que no se privilegia el original, obliga a reconceptualizar nuestras expectativas y ofrece, al mismo tiempo, un acercamiento diferente a esta poesía, que por el momento nos es accesible en la lengua indígena correspondiente, así como en inglés, francés y español. El proyecto trae a la mesa de discusión otras problemáticas de legitimidad cultural y política, de marginación social, y de lucha permanente por dar voz a esas comunidades que han sido silenciadas por tanto tiempo, por lo que ofrece un ejemplo vivo de cómo romper con ciertos estereotipos occidentales y mostrar la vitalidad y capacidad transformativa de la experiencia indígena feminista.

Translating women es un libro propositivo, interesante y creativo que dice mucho de lo que las traductoras y las mujeres están haciendo en el mundo. Por eso le damos la bienvenida con beneplácito.

Nair María ANAYA FERREIRA

Laura LÓPEZ MORALES, comp., *Ausencias y espejismos. Francofonía literaria*. México, FCE, 2017.

Una antología tiene la virtud de ser una aproximación, una suerte de *collage* que nos da una idea de conjunto, un panorama vasto que invita a buscar los propios caminos de lectura. Tiene la practicidad también de arrojarlos una mirada precisa e informada sobre un fenómeno que es de más largo alcance, el cual no puede asirse de una sola vez; en ese sentido, hacer una antología es un acto de gentileza; más que reduccionismo, es el resultado de un trabajo arduo y reflexivo que pone como prioridad la humildad de la lectura. Es así que el resultado de varios años de trabajo de la investigadora y traductora Laura López Morales rinde otra vez frutos con esta nueva entrega de la antología de literatura francófona, iniciado ya hace más de veinte años bajo el mismo sello editorial.

Esta nueva antología, titulada *Ausencias y espejismos. Francofonía literaria*, reúne la traducción al español, la mayoría de forma inédita, de cincuenta y un textos escritos originalmente en francés que representan una gran diversidad geográfica, temática y de géneros literarios. Desde los géneros tradicionales (poesía, relato —o fragmentos de novelas— y extractos de obras de teatro) hasta varios ensayos importantes para el pensamiento crítico del fenómeno poscolonial (como el ensayo de Albert Memmi, *Retrato del descolonizado*) y otro tipo de textos que reflejan la complejidad cultural de los circuitos literarios y la desconfiguración de los géneros: destaco la traducción del posfacio a *La Québécoise* de Régine Robin, escrito diez años después de la primera publicación de su novela; y la traducción del prólogo al famoso texto de Jérôme Meizoz, *El derecho a “escribir mal”*. Cuando los autores romandos se burlan del “francés de París”. La antología presenta fragmentos de textos publicados en la última década del siglo xx y hasta 2014, lo que nos permite conocer una muestra de la producción contemporánea de la francofonía literaria y su ecléctica variedad temática. En cuanto a la inclusión de autores, no sólo se valoriza la pluralidad de orígenes geográficos (de casi todas las regiones continentales), sino que se incluyen autores ya conocidos en el mundo hispano (Patrice Desbiens, François Paré, Édouard Glissant, Patrick Chamoiseau, Tahar Ben Jelloun, Nancy Huston, Wajdi Mouawad, Albert Memmi, Raphaël Confiant y Jean Portante), al igual que autores inéditos o que por su corta edad son poco conocidos en el circuito editorial mexicano (destaco la traducción de *Vagabundeos* de Umar Timol, nacido en 1970, y la traducción de algunos fragmentos del poemario *Los sonidos del mundo*, de la canadiense innu Manon Nolin, nacida en 1986). Tras un excelente prólogo de Laura López Morales, “Hitos de la francofonía”, que permite contextualizar la importancia de la francofonía literaria como fenómeno cultural, político e incluso teórico, cada texto traducido se introduce con una pequeña nota biográfica del autor y sus obras representativas, pero también con un pequeño comentario sobre el texto que conlleva reflexiones críticas pertinentes. La obra se cierra con una bibliografía de textos teóricos que ayudan a problematizar el fenómeno de la francofonía literaria.

En comparación con los tomos reunidos en los años noventa, esta nueva edición tiene tres virtudes. Por un lado, el acierto de la profesora Laura López Morales (mentora de múltiples generaciones de estudiantes en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM) se muestra con las bondades de una tarea colectiva y, mayor mérito, producto del trabajo de sus alumnos, quienes consiguen entregarnos el resultado de una formación sólida y comprometida con el fenómeno literario y con la traducción. Segundo, por ser una antología colectiva (participan dieciocho traductores), la variedad de “estilos” de traducción se deja entrever en sus páginas. Es digna de mención la traducción de Rocío Ugalde del título del texto de Nina Bouraoui, *Garçon manqué*, quien audazmente intituló *Marimacho*. Sin duda, no sólo el lector puede rastrear la heterogeneidad de las traducciones, sino que puede saborear las diversas propuestas que resultan de ellas. Tercero, la antología, más allá de ser una colección de textos, es la propuesta puntual de una lectura reflexiva y crítica del fenómeno literario y cultural que puede ser la francofonía. No sólo podemos observar la agudeza crítica de la selección y la justificación de los textos con el prólogo de Laura López Morales, sino que, al explorar la cartografía de los textos, podemos notar que la francofonía literaria es hoy, quizás más que nunca, un fenómeno efervescente que no se deja asir bajo etiquetas anodinas. Así, esta antología, muy pertinente por sus implicaciones críticas, era ya necesaria para los estudiosos de las literaturas francófonas.

No es gratuito entonces que el equipo de trabajo de Laura López Morales haya optado por catalogar esta nueva antología como “francofonía literaria” (y ya no como literatura francófona, que corresponde a los textos reunidos en las antologías anteriores) pues, con ello, se deja constancia de los últimos avatares que ha sufrido la noción de francofonía en el ámbito cultural, y específicamente en la literatura. Como lo propone la propia Laura López en el prólogo, pareciera que hoy la francofonía debe luchar con su propia sentencia de muerte pues, entendida como principio de intercambio cultural (y por ende político que esconde los dejos del colonialismo francés), asistimos más a una experiencia, a una manera de cuestionarse sobre los diversos territorios literarios para configurar una idea, siempre contingente, de lo que significa escribir en francés a inicios del siglo XXI: “nuestra intención es la de sugerir el establecimiento de un diálogo entre los textos [recogidos] con el fin de problematizar la idea que puede hacerse de la francofonía literaria” (29).

Si los tomos del proyecto de las literaturas francófonas estudiadas, traducidas, recopiladas y presentadas por Laura López Morales en los años noventa ofrecen un panorama ordenado geográficamente (hay que recordar que los tres tomos presentan la diversidad literaria francófona en tres regiones continentales: Europa, América y África), no podría ser así hoy con el desdibujamiento de fronteras que supone nuestras sociedades contemporáneas globalizadas. Así, el hilo conductor de esta nueva antología es en sí mismo una problemática: observamos autores que pertenecen al llamado mundo subdesarrollado, o incluso que pueden insertarse en los avatares que representan los estudios poscoloniales, pero podemos identificar también autores que han elegido voluntariamente el uso del francés como vehículo de expresión

literaria. Sin embargo, como se señala en la presentación de esta nueva antología, los diversos autores reunidos tienen preocupaciones compartidas: “la identidad, la inestabilidad lingüística y la subversión de los cánones genéricos” (11). Bajo esa tesis, Laura López Morales presta mayor atención al concepto de identidad y nos ofrece una digresión breve pero sumamente interesante en el prólogo. Acompañada por las ideas del escritor franco-libanés Amin Maalouf, Laura López argumenta que la noción de identidad en nuestros días sólo puede apelar a la hibridez, al desplazamiento y al borramiento de fronteras espaciales, temporales y culturales; lo que no implica que no se instale un conflicto o que el fenómeno identitario contemporáneo se viva de manera apacible, por el contrario, se desatan crispaciones existenciales casi de carácter ontológico. Con este argumento, podemos repensar el título que sostiene a la antología: ausencias y espejismos.

Ausencias y espejismos resulta ser el balance de los textos reunidos en esta antología. Estas literaturas de la francofonía contemporánea nos ofrecen una serie de problemáticas que versan sobre la ausencia de sustentos estables de la existencia humana, mostrando así la complejidad del mundo, del uso de una lengua extranjera, de su potencialidad creativa, de los avatares insistentes sobre lo que significa ser mestizo y descolonizado, pero también desarraigado, exiliado o, en sus antípodas, el sentido de escribir voluntariamente en una lengua ajena. Hay de igual manera espejismos en la llamada francofonía literaria. Una reflexión interesante al respecto es el cuestionamiento que Laura López hace sobre las nuevas tendencias de leer la literatura francófona como *world literature*, perspectiva defendida por ciertos críticos anglosajones que han declarado el fin de los estudios poscoloniales. López Morales acentúa muy bien que la francofonía literaria enfrenta un problema de circulación y producción editorial para poder convertirse en una literatura mundial en francés, pues la problemática no se instala en el uso de la lengua (y su eminente potencialidad para transgredir las fronteras), sino que los diversos nichos locales no logran competir con la industria editorial que sigue representando el centro francés; mientras Francia tenga mayor control de la producción editorial, será un espejismo que las diversas expresiones literarias de la francofonía no necesiten de esa distribución para darse a conocer. Si la francofonía nació como un sustento político y cultural del colonialismo francés y se desarrolló, después de los movimientos independentistas de la mitad del siglo XX, como un discurso diplomático y de cordialidad entre naciones (que dejaba en claro la supremacía del centro francés), hoy la francofonía se muestra más compleja: heterogénea, ecléctica, descendrada. La literatura no puede dejar de ser el reflejo de esas transformaciones.

Por todo lo dicho con anterioridad, resulta apreciable la lectura de esta antología, sin embargo, me gustaría recordar que su confección descansa en el ejercicio de la traducción y, pensada ésta como una mediación cultural, es una apuesta y una apertura hacia los otros y, como acentúa Laura López Morales, una oportunidad de encontrar más semejanzas que diferencias.

Clara RAMÍREZ y Claudia LLANOS, dirs., Colección *Escritos de Mujeres Siglos XVI al XVIII*. México, UNAM, ISUE, 2016.

Hasta la fecha esta colección tan notable, a cargo de Clara Ramírez y Claudia Llanos, cuenta con cuatro volúmenes publicados: *Fundación del convento (de Santa Teresa la Antigua)* de Inés de la Cruz, *Relación de la fundación del convento antiguo de Santa Teresa* de Mariana de la Encarnación, *De conciencia* de Isabel Manuela de Santa María y *Diario de viaje de Cádiz a México* de la Marquesa de las Amarillas. Pero ¿qué es lo que resulta tan notable de estas publicaciones, por ahora pocas y pequeñas ya que cada volumen no llega siquiera a las cien páginas y los libros en sí son apenas más grandes que una mano?

La respuesta es extensa. En primer lugar, el proyecto —en el que participan un buen número de estudiantes del Seminario de Investigación sobre Escritura y Género— tiene contemplado la publicación de una buena cantidad de volúmenes más, diez de ellos ya prácticamente listos para la imprenta. En cuanto al proyecto, de manera sintética, éste consiste en recuperar, en varios archivos y bibliotecas de México y del extranjero, textos de mujeres ligados a nuestra tradición cultural. Dichos textos, la mayoría manuscritos, son de diversa índole ya que hay diarios epistolares, diarios de viaje, crónicas, relatos, cartas, testamentos y registros de gastos, entre otros. En cuanto a las autoras en sí, hay que subrayar que si bien la mayoría son religiosas hay también laicas, una de ellas incluso es una virreina. También destaca el hecho de que algunas son, y se reconocen como, nacidas en México, mientras que otras escriben a partir de una visión que hoy denominaríamos bicultural. Un último aspecto que comentar es la cuidadosa y lograda labor de transcripción que buscó preservar, en lo posible, las características del texto original modificando sólo algunos aspectos que, sin afectar el estilo del texto fuente, sí introduce ligeros cambios que permiten una lectura y una comprensión más completa. Asimismo, hay que hacer hincapié en lo logrado del diseño de la colección y en el cuidado de cada edición.

Las religiosas Inés de la Cruz —una española nacida cerca de Toledo y venida a México a los catorce años— y Mariana de la Encarnación —una “criolla chocolatera” de escasa instrucción según ella misma— escriben sus respectivas crónicas de la fundación del primer convento de carmelitas descalzas en esta ciudad. En ellas narran, cada quien a su manera y con sus registros particulares, lo que implicó dicha empresa conjunta en cuanto a conseguir un espacio, asegurar el financiamiento y escoger quiénes serían sus primeras moradoras. Los escritos destacan no sólo por describir la puesta en marcha de dicho proyecto, sino también por la multitud de detalles de la vida cotidiana, con los conflictos y logros que lo fueron marcando a lo largo de veinte años. Asimismo, hay que hacer mención de cómo registran ellas el grado de conciencia que poseían del papel que les tocaba desempeñar para lograr su cometido y del tono de indudable empoderamiento que subyace en ambas crónicas invitando a revisar, al menos en parte, las implicaciones y consecuencias de una vida conventual para las mujeres de esa época.

De conciencia es un diario epistolar en el que Isabel Manuela, obedeciendo las órdenes de su confesor, cuenta acerca de una serie de experiencias espirituales marcadamente eróticas que tuvo. Si bien todo ello se inscribe dentro de la tradición de escritura mística femenina que inicia en la Edad Media, tradición que esta monja evidentemente conocía, el hecho de que Isabel Manuela diera muestras de una sensibilidad exacerbada y un dominio de la palabra tal que permitieran que el cuerpo femenino, la sexualidad y el deseo cobraran una presencia indiscutible en su texto resultó en que la Inquisición censurara sus escritos. También llama la atención la permanente conciencia que tiene esta monja del ejercicio de leer y de escribir, así como de muchas de sus implicaciones.

El cuarto volumen, *Diario de viaje de Cádiz a México* de la Marquesa de las Amarillas, escrito por una laica noble española, cuenta del viaje de seis meses que realizó con su marido, el nuevo virrey, a México. Nombra y describe una serie de lugares por los que pasa y los sentimientos y pensamientos que todo ello le provoca. Ligado a esto llama la atención el particular posicionamiento que tiene como figura que se debate entre el poder que le confiere su nivel social y la marginación a la que queda sometida por cuestiones de género. También hay que comentar el hecho de que, si bien el texto en su versión final fue —a pedido expreso de la marquesa— puesto en verso por su secretario particular, una y otra vez el *Diario* da muestras indiscutibles de ser el producto de las vivencias de esta mujer expresadas mediante su propia voz.

Sin duda, la cantidad de posibilidades distintas para estudios e investigaciones posteriores a partir de este universo en expansión de materiales apenas conocidos es digno de mención. Ya en las cuidadosas presentaciones e introducciones de cada volumen se menciona, de manera muy atinada, una serie de aspectos ligados a cuestiones de escritura, circulación y recepción, tradición literaria, autoría y género, muy en especial, al papel que jugaron confesores, secretarios y copistas en la escritura de los textos y que, por lo general, resultaron ser papeles más complejos de lo que un acercamiento demasiado reductivo en lo que concierne a asuntos de género podría ofrecer.

Sumado a lo anterior, quiero mencionar algunos otros puntos de interés como, por ejemplo, el peso evidente que tiene para todas ellas el contexto virreinal católico y patriarcal en la definición, adopción y acatamiento de formas específicas de visualizarse y representarse como mujeres, incluso de escribirse como mujeres. Esto se refleja en cómo se posicionan con respecto a sus escritos, la voz o voces que de ellos emergen, los silencios u omisiones que detectamos, las convenciones culturales y lingüísticas que se utilizan para hablar de temas ligados, por ejemplo, al cuerpo, a la familia, al matrimonio, a la vida espiritual y al quehacer cotidiano, así como la cantidad de términos para hacer referencia a un muy amplio espectro de emociones y sentimientos. Otro aspecto estrechamente ligado a cuestiones de género y que reviste gran interés en estas obras es cómo se delimitan los espacios considerados públicos o políticos y aquéllos reservados a lo privado o personal y cómo en múltiples ocasiones estos límites se interrogan, subvierten o reposicionan.

Para concluir, sólo queda afirmar que el propósito de la colección de “contar con un corpus amplio que nos permita hablar con más certeza sobre quiénes eran las mujeres que escribían durante el virreinato, qué tan extendida estaba la práctica de la escritura entre las mujeres de esa época, sobre qué escribían esas mujeres y en qué condiciones lo hacían” se logra con creces y que muchos grupos de estudio ligados a temas de escritura y género se beneficiarán de esta aportación.

Claudia LUCOTTI

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.2018.21.1212>

Juan DE CIGORONDO, *Comedia a la gloriosa Magdalena*. Est. introd. y ed. crítica de Alejandro ARTEAGA MARTÍNEZ. México, Bonilla Artigas Ediciones / UACM, 2016.

Ve por fin la luz en forma de libro impecablemente editado lo que en su momento fue la tesis de licenciatura de Alejandro Arteaga Martínez, trabajo consultado y citado a lo largo de casi dos décadas incluso por grandes plumas de la crítica teatral del Siglo de Oro, especialmente la que aborda el teatro de colegio. La obra que edita Arteaga Martínez se suma a la tragedia *Oçio* que Julio Alonso Asenjo publicó en 2006, con lo cual la imprenta contemporánea le hace justicia al dramaturgo, poeta y profesor jesuita Juan de Cigorondo, nacido en Cádiz, pero educado en Nueva España.

Como se sabe, las órdenes de los dominicos y franciscanos fueron las primeras en ofrecer educación para los jóvenes novohispanos y para algunos peninsulares. El Colegio de San Juan de Letrán acogía a los hijos de españoles e indias. Vasco de Quiroga y los franciscanos ofrecían educación para los niños indígenas, pero la llegada de los jesuitas supuso un despegue en la calidad de la enseñanza, especialmente dirigida a los jóvenes novohispanos que se integrarían al clero o fungirían como autoridades. Con la orden, arribó a la colonia uno de los métodos pedagógicos más importantes que la Compañía usaba para la formación de los jóvenes: espectáculos dramáticos, nacidos en un contexto de enseñanza que incluía debates, coloquios y disputas. Estos ejercicios proveían a los muchachos en formación la posibilidad de practicar una mejor dicción y gestualidad que serían parte de sus herramientas en el desempeño de la predicación.

La información sobre las obras representadas en diversos colegios de la geografía novohispana revela prácticas teatrales sofisticadas y públicos variados, pues los trabajos de Othón Arróniz, José Quiñones y Fernando Horcasitas, principalmente, registran obras bilingües o incluso trilingües repartidas en variados géneros. El joven Cigorondo absorbió estos elementos dramáticos que habría pulido con lecturas de autores contemporáneos novohispanos, sus maestros o compañeros, y peninsulares. Cuando fue su turno de ejercer el magisterio, contaba con suficientes herramientas para la composición dramática correspondiente a su época.

A la *Comedia a la gloriosa Magdalena* le precede el estudio introductorio de Arteaga, quien proporciona en primer lugar una noticia biográfica sobre el autor. En seguida ofrece una lista de las obras que se le atribuyen, el acervo en el que se encuentran los manuscritos y el estado de publicación del corpus literario en latín y español de Cigorondo. El editor puntualiza la importancia del manuscrito 17286 de la Biblioteca Nacional de España que lleva por título *Cartapacio curioso de algunas comedias del padre Juan de Cigorondo de la compañía del nombre IHS*, del cual Othón Arróniz, José Quiñones Melgoza, Humberto Maldonado Macías, Margit Frenk, Julio Alonso Asenjo y el propio Arteaga publicaron o han publicado diversas composiciones poéticas y dramáticas. De hecho, la versión de la *Comedia* que edita Arteaga es la de este *Cartapacio*, que prefiere en lugar de la versión del manuscrito 392,9/2573 de la Academia de la Historia. Al final del texto editado hay un último apartado con la lista de variantes del manuscrito de la AH y el cotejo de ambas versiones comprueba el acierto del editor en su elección.

Arteaga discute las tres distintas hipótesis respecto de la composición y representación de la *Comedia*. Aunque apuesta por una fecha alrededor de 1600, es cuidadoso al señalar que todas las posibilidades no rebasan el grado de suposiciones. Se haya representado o no, el editor destaca en el estudio introductorio el sistema didascálico de la *Comedia*, sobre todo en la versión del manuscrito de la BN, el cual revela a un Juan de Cigorondo con desarrollada capacidad dramática, bastante consciente del espectáculo teatral, evidente en elementos icónicos y tramoyísticos con los que era necesario contar para llevar a cabo la representación de la *Comedia*. Como explica Arteaga, tanto las didascalias implícitas como las acotaciones del texto de Cigorondo, lo ubican en un punto más desarrollado en relación con otros dramaturgos jesuitas. Arteaga agrupa las didascalias implícitas y las indicaciones explícitas en grupos que indican el espacio de la acción; otras que evocan sonidos; las que indican apariencia o acciones de los personajes y didascalias kinésicas. Para la historia del teatro en la Nueva España, las precisiones anteriores son importantes porque señalan una evolución respecto de la forma de concebir y ejecutar una pieza teatral de autores de una generación anterior. Cigorondo habría leído a dramaturgos como Jerónimo Bermúdez, cuyas tragedias adolecen de un estatismo que vuelve los parlamentos de sus *Nises* auténticos debates en torno a los deberes de los reyes, la razón de Estado o el ejercicio de la justicia por parte del monarca, pero en los cuales, además de hablar, argumentar, reflexionar y demás *verba dicendi*, prácticamente no hay acción ni didascalias kinésicas que indiquen algún movimiento del cuerpo. Aunado a lo anterior, Arteaga traza la historia de María Magdalena en las fuentes canónicas (los evangelios) y apócrifas, que dan como resultado un personaje que transita por tres estadios: el pecado, la penitencia y el misticismo. Esta etapa final es la que recrea el dramaturgo novohispano.

La obra de Cigorondo comienza con un *introito* que funciona para presentar el argumento, señalar el espacio dramático, explicar la ubicación escénica de los personajes alegóricos y para que el público se prepare para el inicio de la acción. Destaca en esta parte la factura poética del verso, que en sí misma logra capturar la atención

del receptor y que adelanta los vuelos que adquieren algunos pasajes a lo largo de la comedia. La acción inicia cuando el Amor Divino y el Amor Profano se disputan, con sus respectivos escuadrones, el alma de Magdalena: seis ángeles, Error, Vergüenza, Templanza, Temor, Rigor y Silencio, del lado del primero; mientras que sólo Regalo y Error llegan a socorrer a un Amor Profano que ve cómo se le escapa de las manos su conquista. La polimetría de la obra, señalada a detalle en el estudio previo, es significativa ya que, por ejemplo, el poder supremo del Amor Divino se expresa con la majestad de los endecasílabos; por su lado, Cigorondo crea los parlamentos del Amor Profano en octosílabos, haciéndolo ver más ordinario. La obra se divide en tres grandes apartados denominados *trunfos* y éstos en *elogios*, en lugar de *jornadas* y *escenas*. El primer triunfo de la comedia no tiene mucha acción, aunque cuenta con elementos visuales que le dan color.

A lo largo de la obra destacan varios parlamentos del Amor Profano, contruidos para seducir y persuadir a otros personajes con su hábil y engañosa verbosidad. En este sentido, el verso de Cigorondo se luce en el “Elogio tercero” del “Trofeo segundo”, del mismo modo que su capacidad dramática: cual Celestina, el Amor Profano sale a vender, esto es, *atentar*, a *engañar* al Silencio, al Temor, Templanza, Vergüenza y Rigor ofreciéndoles “tocas, bengalas, hilo portugués”, o “¡Vean qué pieza estremada / de volante! Y no se engañen, / que cuando a ésta no se amañen / otra traigo más delgada” (II, vv.1680-1684), lo cual implica utilería, movimientos en distintos puntos del escenario, así como una entonación que denote la seducción o doble intención intrínsecas al personaje. Al verse rechazado, el tono cambia a desafiante y esto requiere de un representante lo suficientemente entrenado como para dar los giros necesarios a su voz: “¡Ea, alas, tomad vuelo / con furor, que a sangre y fuego / pienso armar pesado juego / contra Dios y contra el cielo!” (II, 1845-1848).

La comedia progresa en acción hasta llegar al “elogio tercero” de la última parte y las amplias acotaciones señalan la necesidad de abundantes elementos visuales y auditivos que preparan la escena cumbre de la obra, en la que participan numerosos personajes en el tablado: el torneo entre los bandos del Amor Profano y el Amor Divino.

Las ediciones modernas de este autor novohispano son importantes porque le dan un lugar merecido y porque aportan suelo firme para el trazado de una cartografía literaria colonial mucho más precisa: el teatro de colegio tenía una calidad incuestionable y formaba parte de una red artística e intelectual que no se limitaba a la capital de la colonia. La *Comedia a la gloriosa Magdalena* es un material importante no sólo para los especialistas en el teatro de la época, sino también para que profesores y estudiantes de la literatura novohispana tengan a la mano una edición seria y cuidada de una obra de un autor con el que se deberían de familiarizar. Lo que se esperaría con la publicación de este tipo de trabajos es que también sirvieran de asideros textuales a quienes se dedican a la historiografía literaria para que los hallazgos no permanezcan de forma fragmentada en ediciones críticas sino en una visión de conjunto. Esto brindaría a los estudiantes de Letras y al lector culto no especializado la oportunidad de co-regir la idea de que en el periodo colonial sor Juana Inés de la Cruz fue un peñón que

surgió en medio de un ambiente literario poco fértil o casi inexistente, sino que exactamente gracias a una atmósfera intelectual y literaria pujante, en consonancia con su innegable y prodigioso talento, la Fénix de México pudo emerger.

Alma Delia MIRANDA AGUILAR

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.2018.21.1214>

Robert DARNTON, *The Case for Books: Past, Present and Future*. Nueva York, PublicAffaires, 2009.

Hace más de cuarenta años, la Historia del libro como campo de estudio comenzó a consolidarse y a abrirse paso en el ámbito de la investigación académica. Uno de sus pioneros fue el estadounidense Robert Darnton, también conocido por ser uno de los grandes expertos en la historia cultural del siglo XVIII y por su vasto trabajo sobre las prácticas de la transmisión de ideas —sobre todo a través de la palabra impresa— durante la Ilustración.

En esta ocasión, el autor se aleja brevemente del periodo histórico que ha dominado sus publicaciones durante las últimas décadas para situarse en la actualidad; un siglo de transición tecnológica, en el que el mundo tangible y el mundo digital convergen e interactúan en asonancia y disonancia. A lo largo de un conjunto de once ensayos repartidos en tres secciones —Futuro, Presente y Pasado— el historiador formula e intenta responder ciertas preguntas que cualquier persona que tiene un contacto constante con libros se ha hecho al menos alguna vez desde el auge de internet, y la digitalización y difusión de textos.

Desde un principio, Darnton procura hacer a un lado una de las creencias más conocidas, recurrentes y discutidas en el mundo del libro —la suposición de una futura extinción de los libros impresos a causa de la migración de su contenido al formato digital— con el fin de concentrarse, analizar y cuestionar otros aspectos también fundamentales y problemáticos que se desprenden de la convivencia entre el soporte impreso y digital, tales como: el papel que desempeñan los libros y las bibliotecas hoy en día y en el porvenir; los límites de los derechos de autor; la naturaleza, acceso y poder de la información; la democratización y transmisión del conocimiento, así como el impacto cultural de su privatización y comercialización, entre otros temas.

En 2005, Google recibió una demanda por parte del Gremio de Autores y la Asociación Americana de Editores por violación de derechos de autor, ya que escaneó, sin permiso, miles de libros y los hizo accesibles en su base de datos, *Google Book Search*. En 2007, durante las negociaciones para llegar a un acuerdo con los demandantes, la empresa tuvo conversaciones secretas con Harvard y otras universidades anglosajonas, como Oxford y Stanford, para tener acceso a su acervo bibliográfico, digitalizarlo y así

comercializar las copias a través de su sitio web y a cambio de una módica cantidad reflejada en diferentes tipos de suscripciones al servicio; todo con miras a crear la biblioteca digital más grande del mundo.

A través de las páginas de la primera sección del libro, el autor sigue de cerca el caso —pues en aquel momento se convirtió en el director de la Biblioteca Universitaria de Harvard. Asimismo, hace un balance del proyecto y analiza puntualmente las cláusulas ambiguas de la versión final del acuerdo, que lo llevan a desconfiar de la intención comercial de la compañía y a poner en tela de juicio su compromiso con el bien común. Finalmente, señala las consecuencias nocivas para la sociedad en caso de la aceptación del acuerdo que, cabe mencionar, se hizo a puerta cerrada dos años más tarde.

Ante los ojos de Darnton, en el documento existen considerables vacíos legales que pueden tener repercusiones peligrosas para el ser humano, la palabra escrita y la herencia científica y cultural, como: la monopolización discreta del acceso a la información y, con ello, el control y gestión de la oferta bibliográfica que, llevada al límite, podría conducir a la censura; la privatización de un bien público; el abuso monetario por parte de la empresa —ya que faltan cláusulas que aborden la regulación de tarifas— y la indefensión del lector ante estos casos —puesto que en ninguna parte se discuten o toman en cuenta las necesidades e intereses del público general y las bibliotecas. Adicionalmente, y entre otras consecuencias, la suscripción podría dar lugar a la violación de la privacidad del consumidor —pues, gracias a sus algoritmos, la compañía tendría libre acceso a los datos que arrojarían nuestras prácticas lectoras personales.

A partir del caso de *Google Book Search*, Darnton reflexiona sobre el futuro que nos aguarda en relación con la información y el aprendizaje. Para ello, paradójicamente, mira al pasado y al siglo que mejor conoce, el XVIII: un periodo en el que prevalecía la fe en el poder del conocimiento y en la República de las Letras, un mundo para todo aquel que escribiera y leyera, en donde no hay policía, fronteras, desigualdad y que, en teoría, es democrático. El autor utiliza la referencia para explicar, y posteriormente ahondar, en la misión que dicha República compartía con las bibliotecas de la época: la difusión de la luz. Sin embargo, luego de un recorrido por la historia de los derechos de autor y sus modificaciones a través del tiempo, Darnton nos muestra cómo los intereses privados y comerciales nos llevaron de la Ilustración al capitalismo corporativo. Sin duda, el panorama no pinta muy bien, pero el historiador no deja pasar la oportunidad para llamar a la sociedad a promover y vigilar una verdadera democratización de la digitalización de acervos bibliográficos.

En los ensayos siguientes, y usando todavía el caso de Google como tela de fondo, el historiador analiza dos aspectos: primero, el carácter inestable de la información y su medio de transmisión; y, segundo, el papel que desempeñarán las bibliotecas durante los próximos años dentro del contexto previamente expuesto. Respecto a lo primero, el autor cuestiona la manera en la que los ingenieros de la compañía interactuarían y gestionarían la información contenida en los libros, una tarea que tal vez resultaría más adecuada para bibliotecólogos, bibliotecarios y expertos académicos. En relación con lo segundo, sugiere algunas acciones que pueden tomar estas instituciones para con-

trarrrestar el poder —casi ilimitado— que se le dio a la empresa estadounidense. Para ilustrar su argumento, utiliza como ejemplo la iniciativa que tomó Harvard en 2008 que, a grandes rasgos, consistió en hacer de acceso abierto la vida intelectual de la universidad, es decir, poner a disposición del público general, y de manera gratuita, todos los artículos de investigación y disertaciones producidas por los miembros de la institución, así como de la literatura gris —conferencias, videos, coloquios. Además de lo anterior, explora las problemáticas monetarias y de subsidio que presentan proyectos de esta índole, pero no sin olvidar proponer posibles soluciones con el fin de mostrar que hay maneras viables de ganar terreno en la lucha por la democratización del acceso al conocimiento.

Enseguida, el autor da un pequeño salto temático e inaugura la segunda sección de ensayos con un texto en el que propone la publicación electrónica como un remedio para el estancamiento de la publicación académica impresa presente en algunas universidades. Para llegar a esta propuesta y justificar su pertinencia, expone el problema de la siguiente manera: el aumento año con año del precio de la suscripción a revistas especializadas reduce la cantidad de recursos que una biblioteca destina para la adquisición de monografías impresas. Como caen los pedidos y baja la demanda de este tipo de publicación, las imprentas universitarias entran en una especie de crisis que provoca, a su vez, una reducción en la oferta de publicaciones. Lo anterior representa un gran problema para el mundo académico porque, además de que impide la difusión de investigaciones y hallazgos importantes para el avance del conocimiento, disminuye también las probabilidades de que un joven académico publique una primera monografía de la cual depende el avance de su carrera.

Darnton ve en la publicación digital gran potencial y una oportunidad más económica e incluyente que podría terminar con el problema; por eso propone las *e-dissertations* como solución y nueva expresión del conocimiento, sin olvidar tomar en cuenta que se deben establecer controles de calidad y que los textos deben prepararse para ser publicados y leídos por un público más amplio. También, el autor dedica una gran parte del ensayo a explorar las posibilidades casi innumerables de diseño y lectura que permite un soporte digital, ya que es factible integrar con facilidad otros medios —sonoros, visuales, audiovisuales— y dar una percepción más concreta a la intertextualidad a través de hipervínculos a otros artículos relacionados con el tema. Darnton ve el e-book como un libro organizado en capas que permite una lectura horizontal, vertical e incluso diagonal, cuya profundidad depende de la voluntad —y curiosidad— que el lector tenga para interactuar con los elementos adicionales al texto principal.

Posteriormente, y aprovechando la línea trazada por el artículo previo, el historiador explora detalladamente la concepción, el desarrollo y desenlace de uno de sus proyectos digitales más ambiciosos *Gutenberg-e*; un programa piloto, auspiciado por la fundación Mellon y respaldado por la Universidad de Columbia y la American Historical Association, que buscó publicar libros académicos en internet con el objetivo de rescatar las monografías que no podían ser producidas de manera impresa y que pertenecían a jóvenes académicos que trabajaban temas poco difundidos y para los que no se desti-

naba mucho presupuesto. Asimismo, el autor le da la oportunidad al lector de revisar una copia de la propuesta que mandó a la fundación y del reporte de resultados, con el fin de darle la libertad de llegar a sus propias conclusiones respecto al impacto y éxito de su programa.

Con el mismo estilo del texto anterior, Darnton adjunta el artículo que escribió y se publicó en el *Harvard Crimson* el día que la Facultad de Artes y Ciencias de la Universidad aceptó por unanimidad la propuesta de dar Acceso Abierto a la riqueza intelectual de la institución. En él, además de exponer diversos y sólidos argumentos a favor, hace hincapié en el privilegio que tienen los miembros de Harvard por tener contacto con uno de los acervos bibliográficos más grandes de Estados Unidos y, por ello, reitera constantemente su responsabilidad con la sociedad: comunicar el conocimiento y contribuir a la libre circulación de ideas, haciendo eco a la República de las Letras del Siglo de las Luces.

La última sección que, a diferencia de las previas, busca de cierta manera rendir homenaje al papel, comienza con una interesante reseña del libro *Double Fold: Libraries and the Assault on Paper* del ensayista Nicholson Baker. Además de hacer una crítica puntual sobre el estilo que emplea el escritor para abordar hechos verídicos, Darnton se centra en la anécdota sobre la que se construye la obra: la destrucción de libros y acervos periodísticos que provocó la iniciativa de querer sustituir el papel por el microfilm. La historia resulta fascinante ya que todo comienza con un rumor propagado durante 1944 sobre el crecimiento desmesurado de los acervos de las bibliotecas y una futura crisis de espacio, el mayor temor de cualquier bibliotecario. La solución propuesta fue hacer especie de miniaturización de los libros con el microfilm. Lo anterior, aunado a la difusión entre los bibliotecarios de la idea de que el papel fabricado después de 1870 se desintegraría y no sobreviviría al siglo xx —lo que era completamente falso y de lo cual nunca hubo evidencia—, causó alarma y urgencia para cambiar el soporte de los acervos y, con ello, dar lugar a una masacre de papel. No sólo porque los encargados decidieron tirar a la basura el acervo una vez que fue fotografiado, sino también porque, para determinar la longevidad de los libros, se realizaron pruebas absurdas como doblar una y otra vez la esquina de una página para ver si se desprendía o fisuraba. El autor aprovecha también esta historia para reflexionar en torno a la conservación de la información en un nuevo soporte: antes era el microfilm y ahora es el mundo digital.

Resulta interesante señalar que además del contenido, todos los detalles físicos ligados al diseño y producción editorial, como son la textura, disposición de página, gradación de colores, tipografía y otros aspectos, son indicadores importantes de la manera en la que el lector interacciona y da sentido a un texto. La materialidad del libro cambia cuando se digitaliza, y por consecuencia, se pierde de vista información sobre las prácticas lectoras del pasado. Siguiendo este razonamiento, Darnton aprovecha para hacer un breve recuento sobre el surgimiento, la caída y el renacimiento de la bibliografía analítica, una disciplina que estudia la transmisión material de documentos literarios, a través de la evolución del caso del *First Folio* de Shakespeare.

El ensayo que cierra el libro responde acertadamente a la pregunta: “¿Qué es la Historia del libro?”, misma que el autor define como un campo de estudio interdisciplinario cuyo propósito es “to understand how ideas were transmitted through print and how exposure through printed word affected the thought and behavior of mankind during the last fivehundred years” (176). Para ilustrarlo, Darnton regresa al siglo XVIII para contar y analizar la historia de la producción, difusión, adquisición y comercialización de *Questions sur l'Encyclopédie* de Voltaire y explicar su relación con otros sistemas económicos, sociales, políticos y culturales de la época.

El libro de Robert Darnton ofrece, con un estilo sencillo, un amplio abanico de ideas, temas y polémicas sobre el legado de libro y su inserción en el mundo digital que sin duda vale la pena conocer, estudiar, discutir y revisar constantemente dentro y fuera del entorno académico; nos incita a mirar al pasado para entender nuestro presente y no perdernos en el futuro. La información es poder y, ante los hechos recientes que podrían dificultar la transmisión del conocimiento, quizá no deberíamos olvidar mantener la guardia y continuar ideando, desde nuestra trinchera, nuevas maneras de difundir la luz para que alcance todos los rincones posibles.

Renata RIEBELING