

ANUARIO DE LETRAS MODERNAS



VOLUMEN 23 / NÚM. 2 / MÉXICO / 2020

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ANUARIO DE
LETRAS MODERNAS

ANUARIO DE LETRAS MODERNAS

VOL. 23, NÚMERO 2, AÑO 2020

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Directora Editorial

Claudia Ruiz García | Universidad Nacional Autónoma de México

Secretaria de Redacción

Berenice Ortega Villela | Universidad Nacional Autónoma de México

Comité Editorial

Nair Anaya Ferreira | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Marina Fe Pastor | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Rosalba Lendo Fuentes | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Alma Miranda Aguilar | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Ute Seydel | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Comité Científico

Maria Pia Lamberti | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Laura López Morales | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Federico Patán López | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Alejandro Patat | Università per Stranieri di Siena (Italia)

Angélica Tornero Salinas | Universidad Autónoma del Estado de Moleros (México)

Lilia Irlanda Villegas Salas | Universidad Veracruzana (México)

Servicio Social

Merry Rodríguez Martínez

Anuario de Letras Modernas, vol. 23, número 2, 2020, es una publicación semestral de acceso abierto editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, a través de la Facultad de Filosofía y Letras, Ciudad Universitaria, Alcaldía de Coyoacán, C.P. 04510, Ciudad de México. Teléfono: (55) 5622 1863. Correo electrónico: «anuario.modernas@filos.unam.mx». Dirección web: «<http://www.revistas.filos.unam.mx/index.php/anuariodeletrasmodernas>». Editora responsable: Dra. Claudia Ruiz García. Reserva de Derechos al uso Exclusivo: 04-2019-062713050800-203. ISSN: en trámite. Publicado a través de un sitio implementado por el equipo de la Subdirección de Revistas Académicas y Publicaciones Digitales de la Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la UNAM sobre la plataforma OJS3/PKP. El contenido de los artículos es responsabilidad de las y los autores y no refleja el punto de vista de la revista ni el de la UNAM. Se autoriza cualquier reproducción parcial o total de los contenidos de la revista, siempre y cuando sea sin fines de lucro o para usos estrictamente académicos, citando la fuente sin alteración del contenido y dando los créditos de autor correspondientes. Para otro tipo de reproducción, escribir a «anuario.modernas@filos.unam.mx». La revista *Anuario de Letras Modernas* no cobra a sus autores por publicar sus textos, ni a sus lectores por acceder a las publicaciones.

CONTENIDO

Presentación	6
--------------------	---

ARTÍCULOS DE INVESTIGACIÓN

El carisma de la efigie en el libro impreso <i>Ana Elena González Treviño</i>	11
--	----

Ilustración y esoterismo en <i>Le Crocodile</i> , de Louis-Claude de Saint-Martin <i>María Gloria Calderón Xelhuantzi</i>	29
--	----

La traducción del pantún al francés o el vuelo impreso de la mariposa <i>Cynthia Lerma Hernández</i>	46
---	----

Reconstrucciones de la identidad en <i>El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia</i> <i>Angélica Tornero Salinas</i>	65
---	----

El Dr. Seuss en la encrucijada de la forma y el contenido en castellano <i>Guillermo Badenes y Josefina Coisson</i>	84
--	----

TRADUCCIONES

Una traducción introductoria a Jean-Joseph Rabearivelo <i>Alejandro Alvarado Merlin</i>	99
--	----

Traducción comentada de “Da Verga la Sciascia: la sfida dei siciliani”, conferencia de Antonio Di Grado <i>Sabina Longhitano Piazza</i>	106
---	-----

RESEÑAS

- GENAND, Stéphanie. (2018). *Sade*. París: Gallimard, Folio Biographies 125
- SCULL, Andrew. (2019). *Locura y civilización. Una historia cultural de la demencia, de la Biblia a Freud, de los manicomios a la medicina moderna*. México: Fondo de Cultura Económica. 130

PRESENTACIÓN

El número 24 del *Anuario de Letras Modernas*, el tercero de su versión electrónica de libre acceso, ofrece a los lectores seis artículos de investigación que versan sobre distintos temas de literatura europea y latinoamericana. La mayoría de estas aproximaciones se hacen desde perspectivas actuales que ponderan visiones descentralizadas, lo cual indica la creciente inclinación de los y las investigadoras hacia posiciones distintas de los estudios literarios. Así, tenemos una perspectiva crítica de la historia del libro y de la figura autoral como productos de consumo; un análisis de una novela olvidada del siglo XVIII francés; una mirada a la influencia de la poesía malasia en la tradición poética francesa del siglo XIX; un estudio sobre la autoficción como respuesta al trauma y una revisión teórica de la traducción de literatura infantil, ese género tantas veces relegado de la crítica. Asimismo, este número ofrece dos traducciones comentadas (una del francés y otra del italiano), así como dos reseñas de títulos publicados en 2018 y 2019.

Ana Elena González Treviño colabora en este número con el texto “El carisma de la efigie en el libro impreso”, donde explora la evolución del retrato autoral en las ediciones impresas. A partir de una revisión que, sin ser minuciosa, brinda ejemplos significativos de las políticas editoriales desde el siglo XVI a nuestros días, la autora ofrece una visión crítica de la manera en que fueron representados escritores y escritoras en las ediciones de sus obras. La imagen angustiada del espíritu creativo (que de alguna forma se conserva en el imaginario hasta nuestros días) se explora aquí como un ardid publicitario que buscaba enaltecer la figura del autor como un elegido, al mismo tiempo que humanizaba al creador y lo acercaba a los lectores, consumidores ávidos no sólo de contenidos sino de figuras a las cuales admirar. Es particularmente interesante la revisión desde los estudios de género que hace la autora al señalar que la representación de las mujeres difería de la de los hombres, siempre enfocados desde la parte superior del cuerpo para hacer énfasis en su genio producto de la mente. En este artículo, se entiende la consolidación tanto del libro como del autor como productos de mercado y la importancia que han tenido y continúan teniendo los paratextos, en específico el retrato autoral, en la recepción y consumo de las obras literarias.

En los estudios literarios franceses existe una larga tradición dieciochista iniciada en los años sesenta del siglo XX. Conocido como el Siglo de las Luces, el XVIII francés es para muchos la cuna de la modernidad estética, política y social. Como tal, abundan los trabajos, tanto en francés como en otras lenguas, en torno a la literatura escrita durante este siglo, dentro de los que destacan grandes nombres como Rousseau, Voltaire, Diderot, Prevost, Pierre Choderlos de Laclos, Sade, entre otros. En ese sentido, el artículo “Ilustración y esoterismo en *Le Crocodile*, de Louis-Claude de Saint-Martin” de María Gloria Calderón Xelhuantzi es una aportación valiosa no sólo por el análisis documentado de las tradiciones ilustrada y de esoterismo presentes en la novela de Saint-Martin, sino porque invita a leer y recuperar a un autor poco estudiado en los estudios dieciochescos franceses. La perspectiva de Calderón ofrece también una visión distinta que invita a repensar el filosofismo de la Ilustración a la luz de la importancia del esoterismo y de la historia de las logias masónicas que desempeñaron un papel fundamental en la política del siglo. De la misma forma, la revaloración de la obra de Saint-Martin ofrece a los lectores una visión detenida de un eslabón más en la tradición literaria que va desde las Luces al Romanticismo.

Comúnmente se piensa en la poesía francesa del siglo XIX como la cumbre de un lirismo cuyas raíces remontan a una larga tradición europea. En un mundo donde cada vez se cuestionan más las visiones eurocentristas de las tradiciones estética y literaria, estudios como el de Cynthia Lerma Hernández cobran importancia. En su artículo “La traducción del pantún al francés o el vuelo impreso de la mariposa” la autora rastrea la inserción del pantún, forma fija de la poesía malasia, en la tradición poética francesa del siglo XIX. Adoptado primero por Victor Hugo en su célebre antología *Les orientales*, las imágenes predilectas del pantún fueron después retomadas por poetas como Gautier y Banville (entre otros) hasta llegar a Baudelaire. Además de mostrar la inserción de dicha visión poética alejada de Occidente, el artículo muestra las particularidades con las que fue trasladada al francés. El estudio de Lerma Hernández se concentra en rastrear la adaptación de la forma e imágenes de esta poesía en Francia y corresponde a sus lectores la visión crítica del proceso de apropiación de la cultura malasia y su representación en una lírica cuyo acercamiento al exotismo funcionó como herramienta de ruptura frente al clasicismo.

La arista latinoamericana de los estudios literarios en este número está a cargo de Angélica Tornero Salinas. En 2011 Alejandro Zambra publicó *Formas de volver a casa*, una novela cuyo capítulo “Literatura de hijos” dio nombre a toda una serie de textos cuyo contenido versa sobre la búsqueda de identidad de individuos cuyos padres vivieron las dictaduras latinoamericanas. En la llamada literatura de los hijos, hay una búsqueda en la vida interior, privada y familiar, para lograr una comprensión del mundo exterior y del yo como sujeto producto del entorno. El artículo “Reconstrucciones de la identidad en *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*” explora los procesos mediante los cuales Patricio Pron, escritor

argentino de la posdictadura, construye su identidad narrativa en respuesta al trauma heredado de sus padres. A través de estudios acerca de la ficcionalización del yo y de la aplicación de conceptos importados de la hermenéutica de Paul Ricoeur, Tornero Salinas propone que en dicha novela se borran las fronteras entre autobiografía y ficción. También nos muestra cómo la narrativa propicia la construcción del “sí mismo como otro” enunciada por Ricoeur, la cual permite entender algo más allá del mundo en el que habitamos como individuos. El artículo de Tornero Salinas, además de invitar a la lectura de la novela, estimula la reflexión acerca del papel que tiene la ficcionalización del yo como expresión del trauma de generaciones herederas de entornos violentos. En ese sentido, es innegable que las propuestas del análisis no sólo son pertinentes sino también indispensables para comprender ciertas expresiones literarias actuales de Latinoamérica e incluso aquéllas que puedan derivarse de los contextos violentos, provocados por el narcotráfico, que provocan desamparo en la actualidad.

La sección de artículos cierra en esta ocasión con el texto “El Dr. Seuss en la encrucijada de la forma y el contenido en castellano” de Guillermo Badenes y Josefina Coisson. La literatura infantil y juvenil permanece en la periferia de los estudios críticos, ya sea porque se le considera menor en cuestión estética o porque se cree que su aportación a la literatura como disciplina es nula o poca. La traducción de este tipo de textos goza de la misma reputación y, al ser un ejercicio literario en segundo grado, se vuelve una actividad doblemente periférica. Badenes y Coisson exploran en este artículo las formas en que distintas problemáticas de traducción han sido resueltas al pasar del inglés al español los libros del Dr. Seuss. Muestra además la complejidad de una labor que busca empatar no sólo el contenido sino también la forma al realizar el paso de una lengua a otra. Las consideraciones de Badenes y Coisson funcionan en este artículo como un parteaguas para el análisis desde la traductología de este tipo de textos.

En este número ofrecemos a los lectores dos traducciones comentadas. Por una parte, Alejandro Merlín Alvarado traduce un poema de Jean-Joseph Rabearivelo, escritor de Madagascar difundido en Francia por Léopold Sédar Senghor y que goza de poca fama en lengua española. Aunque, como menciona Merlín Alvarado, sus poemarios más significativos fueron publicados en 2000, la traducción que aquí se presenta da cuenta de los problemas que representa el traslado de la forma poética y sirve a su vez como divulgación de un autor poco conocido, ya que la elección del poema obedece a “representar bien la obra de Jean-Joseph Rabearivelo”. Por otra parte, Sabina Longhitano Piazza nos ofrece la traducción comentada de la conferencia “Da Verga a Sciascia: a sfida dei siciliani”, que Antonio Di Grado dictó en el Instituto Italiano de Cultura de la Ciudad de México el 5 de noviembre de 2019. Una vez más, dentro de la línea de estudios y valoraciones de literaturas que se oponen a la visión dominante de la tradición, en esta traducción es posible encontrar la valiosa aportación de la novela siciliana a la literatura italiana y europea. El texto que se ofrece en traducción no sólo es relevante

por el tema que trata y que funciona como hito para nuevos enfoques de investigación y divulgación de la literatura italiana en el contexto hispanohablante, sino también porque posee una riqueza ensayística encomiable.

Finalmente, este número cierra con dos reseñas: *Locura y civilización. Una historia cultural de la demencia, de la Biblia a Freud, de los manicomios a la medicina moderna* de Andrew Scull, publicado por el Fondo de Cultura Económica en 2019, y *Sade* de Stéphanie Genand, publicada en 2018 por la colección Biographies de Gallimard.

Berenice ORTEGA VILLELA

ARTÍCULOS DE INVESTIGACIÓN

El carisma de la efigie en el libro impreso¹

The Charisma of Effigies in Printed Books

Ana Elena GONZÁLEZ TREVIÑO

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

México

Resumen

Desde los bustos de mármol de la Antigüedad que custodian sus libros en las bibliotecas, la práctica de incluir retratos autorales al lado de las obras literarias sigue vigente. Con el advenimiento del libro impreso, el uso de la efigie cobró mayor importancia hasta convertirse en un paratexto a veces obligado para la interpretación de la obra literaria. Los retratos autorales se basan en procesos de *ethopoiesis*, o de construcción de carácter, que obedecen a los valores imperantes en el contexto en el que se producen. Algunos modelos típicos de la persona autorales son el poeta laureado, el genio romántico, la monja letrada, la cortesana y la autora exótica; una de las poses adoptadas con mayor frecuencia es la pose melancólica. En este artículo se presentan algunos ejemplos significativos.

Palabras clave: retrato, representación autorales, historia del libro, autoría y género, cuerpo autorales, paratexto

Abstract

The practice of including authorial portraits along with literary works may be found already in the marble busts of classical Antiquity. With the advent of the printed book, the use of this authorial marker acquired greater importance to

¹ El carisma es una “especial capacidad de algunas personas para atraer o fascinar”; una efigie es una “imagen o representación de una persona” (Real Academia Española, s. f.) y, aunque con una connotación más amplia, es un sinónimo de “retrato”. Efigie y retrato se utilizan aquí de manera intercambiable para enriquecer la connotación, como se explica más adelante por su relación con la numismática. El libro impreso alude a la práctica de impresión occidental posterior a Gutenberg. La primera sección de este artículo toma ejemplos anteriores a manera de introducción. De ninguna manera se pretende que este breve ensayo sea exhaustivo, sino que simplemente ofrece tipologías sugerentes para investigaciones subsecuentes. Los múltiples retratos aludidos en el texto se encuentran en línea. Al final se presentan algunos enlaces significativos.

the extent that it is sometimes an indispensable paratext for literary interpretation. Authorial portraits are based on processes of *ethopoiesis*, or the construction of character, circumscribed by prevailing values. A few typical models for the construction of the authorial persona are the following: the poet laureate, the romantic genius, the erudite nun, the courtesan, the exotic author; one of the most common poses is the melancholic pose. This article surveys a few meaningful examples.

Keywords: portrait, authorial representation, history of the book, authorship and gender, authorial body, paratext

La función autoral, entendida como un campo de la estructura libresca, tiene una muy significativa encarnación en el retrato impreso, pues si bien dicho retrato no es por mucho indispensable, sí constituye, después del nombre, una forma consagrada para asentar una paternidad textual que busca reproducir un régimen discursivo de filiación por medio de la contigüidad visual. De él se derivan varios significados dignos de considerarse. Uno de ellos, acaso el más inmediato, es un sentido de garantía que acredita y legitima el contenido del libro en la medida en que satisface la necesidad de designar a un responsable, alguien que rinda cuentas o que literalmente dé la cara para validar al texto. A lo largo de los siglos se han gestado distintos convencionalismos para la representación del ícono autoral, y aquí se esbozarán algunos de ellos.

Ningún texto puede prescindir de una cierta materialidad, si bien ésta siempre está determinada por la tecnología disponible en el momento histórico de su producción. Dicha materialidad puede portar o no huellas de procedencia textual, es decir, la indicación de quién concibió y escribió lo que ahí se consigna. El formato del libro impreso tiene casi siempre un espacio destinado para ese fin, al tiempo que permite albergar tanto la obra en sí como una efigie autoral de tamaño y calidad proporcionales; cuando la hay, dicha efigie pone de manifiesto la coexistencia de signos lingüísticos y visuales que enlazan la experiencia de la lectura con la génesis del fenómeno literario a través de la imagen de quien lo produjo. Entre los signos visuales, el retrato sobresale como sucedáneo del autor por excelencia pues se basa en procesos de representación mimética gráfica, auxiliares en la construcción de la autoridad textual en tanto que invocan al garante de su calidad y que además es su “progenitor”. Junto con el nombre del autor, los signos visuales que se articulan en el retrato se apoyan en códigos culturales compartidos que se han ido construyendo a todo lo largo de la historia del libro, y que conjugan el medio escrito con el medio plástico.

El claro predominio de autores varones en la actividad literaria a lo largo de los siglos ha ocasionado que el lenguaje utilizado para describir la relación entre el autor y la obra sea eminentemente masculino, al grado de que en los relatos de creación no interviene ningún agente femenino, pues la musa etérea o su equivalente desempeña un papel pasivo (Gilbert y Gubar, 2012; Goldberg, 1994: 308).

Dicho lenguaje, no obstante, sí puede echar mano de la experiencia reproductiva femenina para describir el proceso creador. En ciertos contextos es lugar común que los escritores varones desplieguen imágenes de “partos” para consolidar su *ethos* autoral. Como “concepciones” abstractas, los textos en sí se han descrito como la progeñe del autor y, hasta cierto punto, se reciben y comercializan como si fueran portadores de un linaje (MacFaul, 2010: 36; Seelig, 1996). De ahí el hábito de establecer paternidades en cuanto a género, temática y formato, por ejemplo, para conformar una historia literaria.²

Debe hacerse notar que la autoría femenina tiende a constituir una suerte de anomalía en los cánones literarios, misma que se ve reflejada en los códigos que rigen la representación gráfica de las escritoras, sobre todo en etapas tempranas de la industria editorial. Más aún, quienes han dado cuenta de la autoría femenina han debido ajustar las narrativas de creatividad y generación literarias, aun cuando hacerlo pudiera parecer un despropósito, pues las funciones de musa y escritora son tradicionalmente incompatibles, en tanto que la musa posibilita la creación, mas no la ejerce (Vallejo, 2007: 81-2). Así la crítica literaria feminista en un momento dado transforma la “ansiedad de la influencia” que subyace al canon literario en la “ansiedad de la autoría” femenina por la transgresión genérica que supuestamente implica (Gilbert y Gubar, 2012). Sin que sea su enfoque exclusivo, en este estudio se incluyen algunos ejemplos de retratos de escritoras que ponen en evidencia estas tensiones ideológicas.

En el acto de lectura se establece una actividad dialógica que resulta evocadora de la presencia humana: recordemos a Quevedo y su afán de “conversar con los difuntos”, es decir, de leer obras de autores de otros tiempos. En el traslado del pensamiento a la escritura podrá desaparecer el cuerpo del autor, mas no su palabra: ésta resuena como un rasgo de humanidad en un objeto inanimado con características propias. Por ello resulta provocador señalar lo obvio: los libros impresos, que durante siglos y hasta hace no mucho se consideraron el vehículo ideal para los textos, están diseñados para el cuerpo humano, sí, pero no guardan ningún parecido físico con él. Un retrato, sin embargo, en tanto que representación bidimensional, es compatible con la materialidad del libro —con la página impresa, para ser exactos— y se ha utilizado repetidamente, entre otras cosas, para reforzar la sensación de que el acto de lectura implica entablar un tipo de relación con otro ser humano, que además de un puente intelectual ofrece, a través de la representación de su corporeidad, un enlace tangible para comulgar con él. La ausencia física del autor se ve suplida por la presencia simbólica de su efigie. Así pues, en el momento en que la tecnología y el diseño permiten la inclusión del retrato del autor junto con el texto que escribió, aquel cumple en primera instancia la misión de garantizar la legitimidad de su vástago, como un padre que reconoce

² El hecho de que las autoras mujeres también describan sus escritos con este lenguaje no significa que el uso de la metáfora de parte de autores varones deje de ser una apropiación de una experiencia femenina.

a su hijo ante un registro civil; y, en segundo lugar, logra humanizar al libro, es decir, establecer una base de humanidad común entre la actividad de la escritura y la actividad lectora, entre el autor y el lector, puesto que echa a andar mecanismos de identificación a nivel icónico (Alexander, 2008; Jones, 2013: 163).

Los retratos autorales, como se verá, están fuertemente codificados y responden a distintos proyectos culturales de *ethopoiesis*, o fabricación del carácter. Como tales, están inscritos en procesos históricos, a veces muy marcados, que con frecuencia buscan vincularse con proyectos del pasado que sentaron precedentes. Cabe insistir, sin embargo, en que no sólo son invención del autor mismo: aunque materializados por el editor, el diseñador y el artista (pintor, grabador y posteriormente, fotógrafo), son el producto colectivo de una cultura entera que los necesita justo como aparecen retratados, y por eso resulta más o menos fácil tipificarlos. Desde el poeta laureado hasta el novelista intelectual, veremos un muestrario de las posibilidades de representación y caracterización que encierran los proyectos de imagen autoral.

El retrato, al igual que otros paratextos, se lee en un espacio hermenéutico distinto del que engloba la obra en sí, especialmente si se trata de una obra de ficción, pues ostensiblemente se presenta bajo un régimen de verdad con transparencia semiótica o referencial en donde el autor se acerca al lector en su identidad común. Por más caracterizado que aparezca aquél en su retrato según el *ethos* acordado —tácita o expresamente— con el artista y el editor, representarlo con cuerpo y atributos humanos para enmarcar su obra abstracta de algún modo lo vuelve más asequible y manejable, para bien o para mal. Dirige y encauza la intención dialógica del lector en su réplica, no siempre silenciosa, al tiempo que constituye un objeto de interpretación por sí mismo que se descifra en conjunción con la obra, sí, pero también en conjunción con el universo extratextual. De los autores retratados, algunos tienen verdaderas trayectorias iconográficas a lo largo de su carrera que, por muy paratextual que sea su condición, resultan necesarias para la interpretación de sus obras sólo por el hecho de acompañarlas (Kuitert, 2011: 369).

La tradición de presentar el texto con el retrato del autor es casi tan antigua como el concepto de autoridad; en la Antigüedad clásica, se hicieron bustos en mármol de los grandes autores, como por ejemplo Platón y Aristóteles, para emular en su efigie la inmortalidad de su obra. Resulta sugerente el carácter sintético de estos bustos que resumen la persona autoral en un segmento del cuerpo, el más identificable, el más memorable tal vez, pero no por ello menos parcial: la cabeza, la singularidad del rostro y el gesto como la fuente original de donde procede su obra. Los bustos clásicos se instalaban en las bibliotecas, cerca de sus libros (o rollos), como un recordatorio de la identidad y de la *humanidad* de los autores, pero también como custodios de sus obras, a la manera de las esfinges o las gárgolas. La narrativa de la permanencia del arte (el texto, la imagen) por encima de la corta vida humana se traduce en una práctica cultural que se expresa por antonomasia a través de las efigies en mármol, ya que sus códigos están fuertemente

dictados por la naturaleza física de esta sustancia pétreo. El carácter mimético de las representaciones refuerza la idea de que la identidad perdura en el ícono, tanto más si la materialidad de éste es duradera en comparación con el efímero cuerpo humano (Woodall, 1997: 11).

Al mismo tiempo, en el caso de los autores inmortalizados en piedra, la relativa inmutabilidad de ésta surte un efecto de anquilosamiento que con los años hace que se olvide el sentido de humanidad que antes aportaba, y en vez de humanizar, la efigie del autor se convierte en un recordatorio amenazante de la estatura paterna que arroja una sombra no siempre protectora sobre el lector (y el autor potencial, o el lector como autor potencial), y que desemboca en la creación de cánones y panteones como los que conocemos hoy en día. Aunque fue en la Antigüedad clásica cuando más se practicó esta forma de representación, ella fue retomada en la modernidad, época en que la autoría literaria buscó emular la grandeza percibida en los antiguos, en un afán de lograr una fama póstuma análoga. Los bustos modernos reproducen una forma artística del pasado para inscribirse en los anales de la inmortalidad, y poco a poco constituirse a su vez en autoridades, sin descontar el hecho de que su efigie ya tiene otras posibilidades de reproducción en los retratos al óleo y los retratos impresos.

En ese sentido, la Edad Media puede ser más modesta y recatada. El arte del retrato se circunscribía por lo general a representar efigies monárquicas, aristocráticas o hagiográficas (a veces combinadas), en objetos tales como monedas, medallas y túmulos mortuorios. Los ejemplos hallados en libros o cuadros también privilegiaban a estos personajes; los retratos autorales no abundan en este periodo justo porque el concepto de autor era distinto, no era tan medular como hoy en día, y no necesariamente se requería la representación de su rostro. Ciertamente es que en esta época se generaliza la forma del libro que conocemos en la actualidad (incluso antes de que se inventara la imprenta de tipos móviles), pero, aunque los manuscritos medievales a veces incluyen retratos de autores pintados a mano, éstos no necesariamente ocupan un lugar preeminente en relación con las demás ilustraciones.

Al igual que en la tradición hagiográfica el santo se reconoce por sus atributos particulares, las representaciones del autor medieval podían asimilar atributos de sus obras para ser identificados con éstas, como por ejemplo el hoy célebre retrato de Geoffrey Chaucer (1343-1400) en el manuscrito Ellesmere de los *Cuentos de Canterbury* (MS EL 26 C 9, en la biblioteca Huntington, cerca de Los Ángeles, California). En él aparece Chaucer caracterizado como un peregrino más, montado en su caballo. Su retrato no adorna el frontispicio del libro, sino que está semi oculto en el margen del capítulo 17 (folio 153v.); sólo se halla cuando finalmente llega su turno de contar una historia. Su cuento, de los menos notables de la colección, tampoco ocupa el último lugar —que pudiera verse como honroso en un sentido más irónico— sino que le siguen otros relatos. Queda claro que en la cultura en que se produjo dicho manuscrito no resultaba prioritaria la imagen del

autor, a diferencia, por ejemplo, de la apropiación contemporánea de esta obra que llevó a cabo la Universidad de Long Island en una edición facsimilar, en donde el folio con el retrato de Chaucer se convierte en el frontispicio del libro de manera forzada, para adecuarse a *nuestros* cánones (Fowler, 2017).

Con el advenimiento de la imprenta, la técnica del grabado se volvió clave para la representación del rostro autoral. La incuestionable superioridad del libro impreso para acelerar la circulación de textos, en comparación con el códice o libro manuscrito, otorgó a los autores un carisma sólo comparable al del perfil imperial que adornaba las monedas de dinero circulante: el autor se convierte en una verdadera divisa del conocimiento y del arte, o de lo que vale una nación. El hecho de que el autor fuera considerado un personaje digno de representación como lo habían sido antes sólo gobernantes, aristócratas y santos, habla ya de una cultura del reconocimiento literario o artístico, a menudo nacionalista, que se ensalza a sí misma al engrandecer a sus autores, en un escenario internacional en donde se compite por la hegemonía.

Uno de los primeros autores en aprovechar esta tecnología revolucionaria fue Erasmo de Rotterdam (1466-1536), de quien se conservan diversos retratos pintados o grabados hechos por artistas de gran renombre como Hans Holbein y Alberto Durer. Los retratos de Erasmo, según algunos, formaban parte de sus estrategias de autopromoción y de la construcción de su carácter de autoridad intelectual en la modernidad incipiente (Jardine, 1995: 60). Él y otros humanistas, cuyos retratos aparecieron en los primeros libros impresos de la modernidad temprana, nos proporcionan claves importantes acerca del uso que se pretendía dar al libro en esta nueva modalidad. Es a partir del siglo xv que el ícono autoral se convierte en un verdadero paratexto, en el sentido de que funciona como un entorno textual cuyo significado modifica la exégesis literaria y cuyos orígenes son complejos y diversos (Genette, 1989: 11-12). El uso que se le dio al retrato en esta época contribuyó a sentar las bases del concepto moderno de autoría, en tanto que creó una asociación indisoluble entre obra y autor a través de su nombre y de su imagen. Esta asociación tendría consecuencias importantes, en la medida en que la obra impresa se identificaría no sólo como progenie del autor, sino también como el fruto tangible de un trabajo eminentemente intelectual que de otra manera sería invisible y no cuantificable. El poder plasmar este trabajo en un objeto concreto, vendible y reproducible, conduciría a nociones como la de derechos de autor, en la que el creador del texto obtiene un beneficio económico por su escritura al identificarse con el nombre y, en este caso, con el retrato que acompaña la obra. Y aunque esto no sucedería sino hasta el siglo xviii, las bases de dicho mecanismo se sentaron por lo menos dos siglos antes.

En los albores de la cultura impresa, el retrato no sólo humaniza la creación libresca, sino que se convierte en un poderoso refuerzo de la autoridad de quien escribe, y hace del libro una fuente de conocimiento rodeada del aura de la incontestabilidad, sobre todo cuando se emplea con fines educativos. En terminología

contemporánea, se puede decir que hay ya un afán de diseño de imagen personal tendiente a la construcción de un capital cultural, cuya perdurabilidad no necesariamente anticiparon sus creadores de manera suficiente. Publicar libros impresos en el siglo xv y principios del xvi es también un ejercicio derivado de un proyecto de autor en donde todavía se perciben las raíces clericales de los autores medievales: Erasmo, Juan Luis Vives, Tomás Moro y muchos otros humanistas se hacen retratar como hombres de letras, vestidos de negro, circunspectos, rodeados de libros y a menudo en el acto mismo de escribir.

Estos casos funcionaban, en gran medida, como modelos a seguir para los jóvenes que asistían a las escuelas humanistas. De ahí que, tratándose de un ámbito escolar, no nos extrañe encontrar algunos ejemplares cuyos dueños no resistieron la tentación de profanar el ícono académico, como en dos retratos del mismo Erasmo, rescatados recientemente de uno de sus libros, que aparecen tachonados y desfigurados, acaso por algún escolar descontento (Guerrero, 2013). Y es que todo monumento iconográfico puede desatar una reacción iconoclasta: la destrucción del ícono escenifica la supresión o muerte del autor y de lo que su obra representa. El retrato autoral puede despertar emociones que lo convierten también en un blanco simbólico, alineado con la tradición de la infamia, que es la *damnatio memoriae*, hallada por ejemplo en los retratos de líderes depuestos o delincuentes buscados por la ley, ambos considerados dignos del escarnio público (Prusac y Kolrud, 2014: 43). En sentido opuesto, sin embargo, por el hecho mismo de dar la cara, de respaldar su creación con el cuño de su rostro, se da un movimiento en el que la estabilización icónica produce en el público lector un efecto idólatra, efecto que los vendedores de libros han sabido explotar muy bien, pues constituye una divisa a veces muy redituable. Baste apuntar aquí el fenómeno que se dio más adelante de agregar retratos en retrospectiva a obras que originalmente se publicaron sin ellos para refrendar y potenciar su vigencia (Howe, 2008: 467).

En los siglos siguientes, la experiencia editorial para la construcción de la figura del autor se enriqueció, y los proyectos *ethopoieicos* se complejizaron. Con el humanismo se rescataron no sólo las obras de la Antigüedad sino además sus valores. De ahí que una de las retóricas favoritas para la manufactura de una figura autoral distinta del erudito hombre de letras esté tomada del pasado clásico en un intento de legitimar las obras contemporáneas: se trata del poeta laureado. Vigente, por supuesto, desde tiempos de Petrarca (quien fuera coronado con laureles en el siglo xiv y para quien a su vez Homero y Virgilio serían modelos fundamentales), cuando la figura del poeta laureado llega al libro impreso, empero, su función es distinta, pues las circunstancias han cambiado con respecto a la Antigüedad con la que buscan identificarse. Por ejemplo, en la singular colección reunida en el *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones* (c. 1599) de Francisco Pacheco (1544-1599), Fernando de Herrera, Gutierre de Cetina, Rodrigo Caro, Francisco de Quevedo y otros poetas aparecen

coronados de laureles. En este periodo dicha corona se convierte en un atributo iconográfico indicativo de la profesión poética sin necesidad de referente real. (La obra de Pacheco es un rico compendio de retratística en general y del culto de la fama, pero para fines de este ensayo sólo hago notar la recurrencia de los laureles.)

Atributo de Apolo, perseguidor de Dafne, el laurel también se usó en la Antigüedad para coronar a los atletas vencedores en distintas contiendas deportivas dedicadas al dios solar. De ahí que su simbología vincule la actividad poética con el heroísmo, significación que en la modernidad temprana se traduce en un lazo entre la cultura libresca y la masculinidad heroica. El poeta, sobre todo el poeta épico, hace aportaciones esenciales para la construcción de identidades colectivas a través de la representación exaltada de la historia. En el momento en que se establece una asociación semiótica entre el poeta laureado y la gloria nacional, el autor participa en cierta medida de la gloria y del heroísmo guerrero, tradicionalmente masculino, que encomia en sus escritos. No será él quien haya librado las batallas, pero su destreza para plasmarlas a través de la palabra basta para que su persona sea celebrada en su propio presente. Esta masculinización de la actividad poética es una de las razones por las cuales la posibilidad de una autoría femenina para la poesía épica (y por ende, para la poesía en general) pareciera un contrasentido, al grado de que fue concebida apenas recientemente, y de existir, sólo lo hizo de manera oculta o marginal, jamás laureada (Downes, 2010). En todo caso, la poesía épica cede gradualmente su lugar a formas literarias distanciadas del contexto del combate, aunque perduren estos lazos de género.

En el siglo XVII, lejos parecen estar —y lo estarán, más o menos hasta el siglo XIX— los afanes de escribir un gran poema épico para celebrar hazañas heroicas, puntales del sentido de identidad de una nación, y forjadoras de la idea del poeta como un personaje valioso para la comunidad. La poesía épica en todo caso explora otros terrenos, como los relatos bíblicos en el caso de Milton (1608-1674), poeta de gran ambición que sin embargo quedó ubicado en el lado perdedor de una contienda histórica (la Guerra Civil inglesa). Jamás sería coronado con los laureles que tanto anhelaba, y en cambio sí sus detractores políticos, como John Dryden (1631-1700). A pesar del aire anacrónico, los poetas de la modernidad a menudo se siguieron representando en sus retratos impresos con alusiones a los lauros de la Antigüedad, con una dimensión hiperbólica destinada a actualizarlos con respecto a los valores épicos del pasado, pero para un momento histórico y un espacio geográfico en donde la función autoral se empieza a vincular más con otras virtudes, tales como el ingenio verbal y la originalidad.

En esta época, algunas de las pocas autoras cuya obra se publicó se identificaron no con el acto de escritura, sino, emulando a Platón al referirse a Safo, con la musa inspiradora en una metonimia delatora de los valores imperantes. Anne Bradstreet (1612-1672) y Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), por mencionar sólo dos ejemplos, fueron apodadas por igual como “la décima musa”, cada una en su contexto. Asociadas ambas con el Continente Americano, surten

un efecto perturbador en el canon por su doble otredad dentro del universo de la cultura libresca. La inclusión de retratos femeninos para reafirmar la autoría femenina representó un dilema cultural que trazaba una delgada línea entre la imagen pública obligada y la virtud —en principio, opuesta— de la modestia (Van Deinsen, 2019: 283).

En un retrato de 1692 hallado en una recopilación de las obras de Sor Juana, Mercurio y Minerva la adornan con una corona de laureles, mientras la Fama pregona su grandeza a Oriente y Occidente no con una, sino con dos trompetas. La corona, no obstante, está alejada de la cabeza de Sor Juana por partida doble: primero, por un marco ovalado en donde hay una leyenda con su adscripción conventual, el Convento de San Jerónimo en México —la palabra México queda cuidadosamente centrada— y su nombre, Madre Juana Inés de la Cruz; en segundo lugar, por su toca monjil que hace las veces del pelo o la peluca en los retratos de autores varones de la misma época (Escamilla, 2009). ¿Acaso esta separación pueda leerse como señal de su virginidad para las cosas del mundo, como se destaca en la leyenda en latín al calce? ¿Acaso se trata de un decoro que procura resguardar su femineidad de los peligros mundanos de la publicación? ¿O acaso está así enmarcada como un énfasis en su lejanía geográfica del centro europeo en una época en la que se creía que nada bueno podía salir de América? En general, en los retratos de Sor Juana, el parecido entre la imagen y la persona pudiera no existir, sobre todo en el que nos ocupa, que es de calidad mediocre, pero esto carece de importancia: el objetivo principal era simplemente representar a una mujer, monja y escritora, que escribe desde México.

Entre los dos polos que van de la virgen a la cortesana, el fenómeno de la autoría femenina desestabiliza los mecanismos de representación asociados a valores masculinos, aun cuando no escapa de ellos. Pocas décadas después de Sor Juana estuvo activa la autora inglesa Eliza Haywood (1693-1756). En su época los retratos de los autores se usaban ya de manera generalizada en los frontispicios, y funcionaban como un sustituto portátil y en miniatura del autor ausente, un fetiche privado que el comprador adquiriría junto con el texto o de manera independiente, donde podía volcar su devoción o su repudio. Los grabados en cobre, sin embargo, eran caros y se reservaban para la obra de autores consagrados, por lo que se convirtieron en una marca distintiva de estatus editorial. Por ese motivo, cuando en la década de 1720 se publicaron con un retrato los poemas de Eliza Haywood, actriz, dramaturga y autora de poesía erótica y tórridos romances novelados, la reacción por parte de los poetas establecidos fue de infinito desprecio. De por sí se pensaba que tanto actrices como autoras eran “mujeres públicas” (Van Deinsen, 2019: 305); ahora bien, exponer su rostro y su cuerpo al escrutinio generalizado, junto con la “pretensión” de autoridad, resultó demasiado para figuras de autoridad tan centrales como Alexander Pope, quien la ridiculiza despiadadamente en su *Dunciada*, haciendo una anatomía satírica de su cuerpo según el retrato publicado:

Fair as before her works she stands confess'd,
 In flow'r'd brocade by bounteous Kirkall dress'd.
 Pearls on her neck, and roses in her hair,
 And her fore-buttocks to the navel bare.
 The Goddess [sic] then: "Who best can send on high
 "The salient spout, fair-streaming to the sky;
 His be yon Juno of majestic size,
 With cow-like Udders and with ox-like eyes." (Barchas, 2003: 22-23)

En castellano:

Bella frente a sus obras se confiesa,
 en florido brocado liberalmente vestida por Kirkall,
 perlas en el cuello y rosas en el pelo,
 con las nalgas delanteras luciendo hasta el ombligo.
 La diosa [es decir, la musa] entonces dijo, "Quien mejor pueda lanzar
 el surtidor [¿de su obra?] como torrente al cielo,
 suya será esta Juno de majestuosa talla,
 con ojos de buey y con tetas de vaca."

Salvo por el collar de perlas que parece haber sido un añadido de Pope, se cree que la descripción sí parece corresponder al retrato en cuestión. Es una imagen típica de su época en la que Haywood aparece retratada de medio cuerpo con el rostro de tres cuartos, con un marco ovalado, coronado por un moño de listón satinado. Su gesto es serio, aunque con una levísima sonrisa; lleva un peinado conservador con una discreta flor arriba de la oreja derecha. El problema está, a juzgar por la reacción de Pope, en el carácter seductor del escote, algo que nunca se encuentra en un retrato masculino de la época, y que a Pope le parece inaceptable.

Aunque esta representación obedece a convencionalismos de la época y no a un designio intencional de Haywood, Pope la culpa a ella personalmente, junto con el artista Kirkal (una atribución, por cierto, equivocada), que cumple más o menos la función de un modisto bajo la mirada satírica de este autor (Barchas, 2003: 22). Los insultos de Pope entran dentro de la categoría más baja de la argumentación, que en retórica sería *ad hominem*, aunque aquí, con mayor justeza, sería *ad feminam*, pues el blanco de su burla son los atributos físicos femeninos de Haywood según quedaron plasmados en el retrato impreso. La falta de pudor que percibe en la autora se ofrece en la parodia de Pope como un trofeo ridículo para quien resulte vencedor en un concurso masculino de naturaleza fálica y eyaculatoria. No alude ni siquiera tangencialmente a la obra de Haywood: lo que para él es el descaro de la publicación femenina basta para constituir una afrenta imperdonable.

Es evidente que el *ethos* autoral en este caso está basado en lineamientos con resabios clásicos (la composición recuerda las efigies de musas o diosas grecolatinas), pero por la naturaleza erótica de la obra, se relaciona también con la tradición

del retrato íntimo, como la imagen secreta que se guarda en un camafeo: el marco ovalado incluso aparenta estar sujeto por un lazo y un broche o alfiler femenino. Tiene afinidad con los retratos de amantes típicos de la Restauración inglesa (heredados de la moda francesa), y que se usaban también para ilustrar las obras de autores tan respetables como Chaucer, Shakespeare y Milton. Se alinea también con los retratos de jóvenes enamorados y amantes desdeñados del Renacimiento —varones todos— en los que el desaliño de la vestimenta era indicio de su padecimiento amoroso. La connotación del retrato de Haywood es ya un anuncio del contenido del libro, poesía amatoria, con la diferencia de que la autora hace también las veces de figurín, y su propia semi desnudez se ofrece como publicidad, en lugar de la desnudez de una modelo anónima (Spedding, 2011).

Si Sor Juana fue apodada “la décima musa” y “el fénix de México”, Eliza Haywood recibiría el mote de “la gran árbitra de la pasión” (“*The Great Arbitress of Passion*”), y así las caracterizarían sus editores. La dificultad reside tal vez en la combinación entre un cuerpo voluptuoso e incitante, y el rostro reconocible de una autora que en última instancia buscaba legitimarse por los frutos de su pensamiento, lo que resulta en un diseño de imagen contradictorio. En la gran mayoría de los retratos autorales, como se verá, se procura suprimir o reducir a su mínima expresión la corporeidad para subrayar con el gesto y la mirada las cualidades intelectuales de la persona autoral, sin importar la calidad de la obra; aquí sucede lo contrario.

Lo que se torna evidente es que hay una manipulación deliberada de la representación autoral con fines cada vez más declaradamente comerciales, que experimentan y explotan las posibilidades gráficas del libro impreso. En el siglo XVIII, sobre todo en lo que se refiere al género novelesco, hubo una gran cantidad de experimentos gráficos y visuales, al grado que el libro como objeto material rivalizaba con su contenido en cuanto a creatividad y originalidad (Barchas, 2003: 25). La exuberancia visual de las primeras novelas ha recuperado vigencia en el contexto de los estudios literarios, a partir de la revaloración del aspecto material de las ediciones originales.

Un ejemplo célebre de esta manipulación es el retrato que adorna la primera edición de *Los viajes de Gulliver* (1726) de Jonathan Swift (1667-1745). En una labor de complicidad creativa entre autor, editor y artista, motivados en parte por miedo a la censura y a las represalias políticas, en el frontispicio del libro, en el campo reservado para el nombre del autor y con mayúsculas compactas, se lee “Lemuel Gulliver” y, a la izquierda, con el mismo realismo que cualquier retrato de la época, aparece la figura de un hombre con un marco ovalado en el que se lee “Capitán Lemuel Gulliver, de Redriff, a sus 58 años”. Poco importaba que Gulliver fuera un personaje imaginario: su retrato (que no guarda ningún parecido con Swift), así como los mapas que se incluyeron en las primeras ediciones, funcionan como paratextos que buscaban darle a la obra estatuto de verdad, como una simple explotación de los recursos ficcionales implícitos en el formato del libro.

Este montaje por un lado busca insertar la obra en el género de la literatura de viajes, muy popular en la época, para disfrazar el hecho de que en realidad constituye

una mordaz sátira política. El hombre del retrato, además de no corresponder a una persona real, no es coherente tampoco con el personaje Gulliver, puesto que éste acaba sus viajes loco y desposeído en un establo, y su edad, según los datos proporcionados dentro de la narración, tendría que ser de 65 y no 58 años. Esta última cifra es en realidad un guiño que apunta a la identidad del verdadero autor de la obra, Jonathan Swift, cuya edad sí era 58 años cuando ésta se publicó. El libro causó sensación desde un principio y, aunque muchos lo interpretarían de inmediato como una sátira política por demás explosiva, muy pocos sabrían leer las sutiles pistas que revelaban quién era en realidad el autor (Barchas, 2003: 31). Insertar el retrato dentro del universo de la obra constituye una transgresión de los convencionalismos formales referidos a los estatutos de verdad y ficción con fines satíricos, y sin duda abre nuevas posibilidades de articulación entre obra, autor y lectores.

Otro ejemplo notable es el de la obra de la esclava-poeta Phillis Wheatley (1753-1784), publicada en 1773, cuando comenzaba a difundirse más el movimiento abolicionista. La representación de esta joven escritora revela las tensiones culturales que caracterizaban el mundo transatlántico en el siglo XVIII: tensiones entre el genio romántico y la idea de “barbarie”; de originalidad e imitación; de expresión y de domesticación; de natura y cultura. Las posibilidades de ficcionalización del retrato fueron aprovechadas por los promotores de Wheatley, quien fue comprada como esclava desde la infancia, y que sólo con la autorización de sus dueños (portadores originales también del apellido Wheatley) pudo legitimar su autoría ante un público que oscilaba entre el sistema de mecenazgo, la cultura de salón y la creciente comercialización del libro. En ese sentido, este retrato de Wheatley, aunque producto de la Ilustración, prepara el terreno para el romanticismo.

La poeta está representada con un marco similar al de Sor Juana, en donde se resalta su posición social, pues reza “Phillis Wheatley, sirvienta negra del Sr. John Wheatley, de Boston”. Está sentada en una silla ante una pequeña mesa donde hay un librito, un tintero y un papel sobre el cual escribe con una larga pluma de ganso, mientras apoya la cabeza en la mano izquierda con gesto pensativo y mira, de perfil, a la lejanía. Viste a la usanza de la época y según su posición social, con gorro, cuello y delantal blancos, sobre un vestido de un tono menos claro. Su gesto y su mirada buscan subrayar el carácter pensante de la autora, pero el artista indica también sus particularidades físicas a través de la técnica del grabado: aunque el cabello queda oculto bajo el gorro, se aprecia el tono oscuro de su piel y sus rasgos africanos. Estos detalles que en primera instancia pueden considerarse el simple resultado de una estética de intención realista, en el contexto libresco de la época constituyen una curiosidad, casi una anomalía, y por ello resultan decisivos para la interpretación de la obra. Su poesía sería apreciada sólo a la luz de su otredad física y social, pues se le describió como una “bárbara inculta” que de manera inexplicable poseía “genio poético”. Paradójicamente, ambas interpretaciones tuvieron el efecto de reforzarse la una a la otra. Hasta la fecha, el retrato de Phillis Wheatley marca un hito en la historia de la construcción de la autoría negra (Zuck, 2010).

Para el siglo XIX el retrato autoral se había estabilizado como mecanismo de mercadeo, fruto de la industrialización definitiva de la literatura a gran escala. En este periodo, se promovía la idea de que los lectores formaran relaciones íntimas, si bien imaginarias, con los autores, así como la lectura de la obra como expresión autobiográfica. Los retratos de escritores, sobre todo a partir de la incorporación de técnicas fotográficas al proceso editorial, reforzaban la idea de la presencia auténtica del autor, y el hecho de que éste diera la cara de alguna manera aumentaba la credibilidad de sus escritos (North, 2012). Empero, el efecto no para ahí, sino que se construye un verdadero carisma, es decir, una fascinación por la figura autoral que se expresa, entre otras, en lealtad comercial. Adicionalmente, existe un estrecho paralelismo entre el desarrollo de las técnicas publicitarias y la inclusión de retratos en los libros. La práctica de incluir catálogos editoriales y otros anuncios en un mismo tomo propició la creatividad tipográfica, el diseño editorial y la identidad de marca junto con las representaciones del rostro humano (Curtis, 2019).

El retrato como paratexto constituye un espacio cultural en donde tiene lugar una transacción entre el lector, el editor y el autor, siempre en torno a la obra. Aun así, en el siglo XIX el retrato autoral conoce un auge tal que llega a independizarse del texto literario en el formato de tarjetas pequeñas o medianas de gran circulación. La experiencia de “conocer” al autor a través de su efigie sintetiza e incluso consigue obviar el conocimiento de la obra, pero evidencia también una sociedad en la que la literatura goza de un estatus privilegiado. En el siglo XIX los retratos autorales se coleccionaban como se coleccionan hoy en día los retratos de futbolistas o estrellas de cine, en un acto moderno de culto a la celebridad. Un caso ejemplar es el de Hans Christian Andersen (1805-1875) cuya estampa llegó a venderse más de 20 mil veces, según se relata en una conocida anécdota (Kuitert, 2011: 363). La fascinación que ejercieron los retratos de autores en este periodo se vio reforzada por la técnica de reproducción fotográfica, cuyo realismo parecía ofrecer una aproximación al genio literario sin precedentes. Se creía que la fotografía, a diferencia de otras técnicas, ofrecía un acercamiento al espíritu mismo del autor (Kuitert, 2011: 355, 361), lo cual tuvo como resultado un efecto idólatra que encumbró a los autores por encima de los simples mortales.

Paradójicamente, esto conllevaba también un efecto democratizador, pues se ponía en evidencia, como ya se dijo, la humanidad y corporeidad del autor: frágil, falible, mortal (Kuitert, 2011: 365). El público lector quería saber qué aspecto físico tenía el autor de lo que leía, cómo vestía, cómo se peinaba, cuáles eran sus gestos, y todo lo que se pudiera leer *en la imagen* como una síntesis biográfica en donde se entretiene la mirada y se proyectan las fantasías. Sería ingenuo creer que este fenómeno no alimentó la vanidad de los autores, cuya fama creció como nunca antes. En esta época, la pose preferida por el público debía mostrar algo de tristeza y sufrimiento para satisfacer justamente las ilusiones de los lectores de que los genios también sufrían. En algunos casos se llegaron a utilizar máscaras mortuorias para acompañar las obras. Autores como Charles Baudelaire (1821-1867) y Paul Verlaine (1844-1896)

llevaron al extremo esta moda con poses y actitudes inusuales, mismas que luego se tipificaron y fueron imitadas por muchos más. Baudelaire, por ejemplo, se hizo retratar con la mirada agresiva y la ropa desaliñada, y Verlaine, tumbado en el sillón de un café (Kuitert, 2011: 368). Ellos contribuyeron a alimentar el mito del autor excéntrico a través del performance fotográfico de su autoría.

Las mujeres, a pesar de que muchas de ellas habían logrado subsistir como escritoras profesionales por lo menos desde el siglo XVIII, se seguían percibiendo como una anomalía que necesitaba justificación. Por ello se buscó demostrar una y otra vez la compatibilidad entre la actividad literaria y la vida doméstica, para indicar que no por escribir se transgredía el ideal cultural de la femineidad. Una de las poses más comunes de esta época es la de la escritora sentada delante de su escritorio privado, sin salir del espacio femenino del hogar. No se dejó de explotar, empero, el toque más o menos escandaloso que acompañaba a las publicaciones de las mujeres y que tanto había contribuido a aumentar las ventas de libros en el pasado, aunque ahora se daba en el contexto de la intimidad: el retrato podía ir acompañado de algún relato biográfico que revelara algún secreto de la vida privada de la autora. Las imágenes de escritoras en ambientes significativos dan cuenta de la creciente mercantilización de la fama literaria, en particular del aspecto físico de las autoras, creando estereotipos en cuanto a edad, actitud, belleza, moda, posición social y más. Hay quien ha llegado al grado de afirmar que dichas imágenes contribuyeron al desprestigio de las escritoras incluso hasta el siglo siguiente (Hawkins y Ives, 2012: 7).

En el siglo XX la persona autoral ya es una mercancía probada; a través de la fotografía, los procesos *ethopoieicos* se asemejan cada vez más al diseño de marcas comerciales para insertarse en un mercado literario extremadamente dinámico. Un caso ejemplar es el de Samuel Beckett (1906-1989), cuyo rostro fotografiado se convirtió en un sello inconfundible de un nuevo tipo de genialidad literaria, y en cuyo cuidadoso diseño se perfilan nuevos objetivos. Por ejemplo, uno de los más célebres retratos del autor, que data de 1973, es una fotografía en blanco y negro donde aparece su rostro surcado de unas arrugas casi inverosímiles de tan profundas, como revelando que la vida misma ha escrito duros renglones en la piel de su semblante; pero el sujeto ha logrado retener la mirada indomable, penetrante y alerta. La cabeza está aislada en un fondo totalmente negro, sin cuello, sin escenografía, buscando crear a la persona autoral como una conciencia creativa aislada de todo, una cabeza flotante que desafía la mortalidad humana.

Para la creación de la poderosa imagen pública de Beckett se tuvo que reunir un conjunto de expertos en distintas disciplinas tales como iluminación, diseño de vestuario, dirección de escena, fotografía, sin excluir por supuesto la complicidad de Beckett mismo, cuya habilidad para administrar su persona autoral no ha pasado inadvertida (Dilks, 2006: 162). Estamos ya en presencia de un ícono cultural en su máxima expresión, con identidad comercial bien delimitada en el contexto del mundo literario y que en definitiva funciona como un filtro para la interpretación de la obra.

Por sorprendente que resulte, en lo que se refiere a las mujeres hoy en día se siguen explotando códigos que se rigen por los prejuicios discriminatorios del pasado. En enero del año 2000 se publicó *White Teeth* [*Dientes blancos*] de Zadie Smith (1975), autora británica cuya madre nació en Jamaica y dos de cuyos hermanos son raperos profesionales, datos relevantes para entender el proceso *ethopoieico* detrás de sus retratos promocionales. Se han hecho estudios de cómo se hizo la mercadotecnia de *White Teeth*, y queda claro que conceptos tales como “autenticidad” y “minoría” suelen condicionar las expectativas (¿prejuicios, estereotipos raciales?) que el público ya de por sí tiene acerca de un cierto grupo “étnico” (Jakubiak, 2008: 202). Se ha argumentado que el concepto mismo de “autenticidad” es un constructo concebido por voces hegemónicas para condicionar el tipo de consumo que se espera. La representación de Zadie Smith en sus fotografías tiende a subrayar sutilmente su otredad, al tiempo que su belleza —que bien puede leerse como una mismidad— no deja de ser aprovechada por los editores y comentada por los críticos, quienes han descrito su persona como “*stunning*” [despampanante] y como “*a stylist’s dream*” [el sueño de un estilista]: el hecho de que a menudo aparezca en las fotografías con turbante ha sido muy celebrado porque acentúa su carácter “exótico”. Si esto beneficia o perjudica la lectura de su obra, será tema de debate (Jakubiak, 2008: 211). Lo cierto es que el señuelo editorial busca sacar provecho de la imagen de la autora, acentuando esta caracterización, aunque ostensiblemente no sea así.

En el polo opuesto de la anomalía se encuentra la norma, que no deja de estar impregnada de sus propias paradojas representacionales. Uno de los *ethos* autorales más socorridos, sobre todo desde que la fotografía empezó a sustituir al grabado, de alguna manera sintetiza tres antecesores —el poeta laureado, el genio romántico y el erudito humanista— y está prefigurado en el famoso ángel de la melancolía de Alberto Durero. La pose melancólica en la que el sujeto apoya la cabeza en una o ambas manos, ya con el realismo de detalles físicos que brinda esta tecnología, promueve la idea de que el autor es un ser especial, que se sabe incomprendido, pero que no puede evitar su genialidad. Algunos inclinados hacia la izquierda, otros hacia la derecha, mirando a la cámara o a la lejanía, serios o sonrientes; decenas de autores aparecen con la pose melancólica en sus libros y/o en objetos promocionales como carteles y volantes. Dicha pose está pensada para funcionar solamente en la singularidad que supone el modelo de autor que impera en el presente, singularidad que además refuerza la dicotomía mente-cuerpo, y que busca vincular la obra más a aquélla que a éste. La aparente concesión que la mente hace al cuerpo al darse permiso de posar, resulta no ser sino una estrategia más para fortalecer el puente entre autor, editor, fotógrafo, diseñador y, finalmente, lector.

Este modelo parece no hacer distinciones de género, edad, raza o posición social, ni tampoco si se trata de alta cultura o cultura popular. Si se comparan retratos de hombres y mujeres, jóvenes y viejos, eruditos o comerciales, se verá que en todos hay predilección por esta pose, y todos parecen hacer concesiones a la

vanidad, a la supuestamente despreciada belleza superficial. Y es que los retratos, que tanto ayudan a la venta de libros —y acaso por eso mismo— no pueden escapar a una lectura que los conecta con los valores mundanos, aunque el ideal intelectual busque desvincularse de la corporeidad y de la esfera terrenal.

Los libros, como espero haber dejado en claro, no los “escribe” nada más el autor o la autora: él o ella deben dejarse escribir (moldear, normalizar o “exotizar”) por quienes los van a vender y comprar. El gesto de la cabeza apoyada en la mano —a veces francamente señalando lo alto de la cabeza como el sitio privilegiado para la creación y que en teoría está por encima de las apariencias— representa por un lado una concesión a la (para muchos, chocante) necesidad de ser retratado; pero la displicencia de la pose melancólica permite expresar a la vez un mínimo de resistencia a esta práctica cultural. No obstante, la resistencia a la representación es justo lo que se esperaría de un autor hoy en día, por lo que, paradójicamente, cumple con los requisitos del estereotipo autoral. El retrato impreso parece decir con un cierto desdén: “sí, soy genial; y qué.”

Referencias bibliográficas

- ALEXANDER, Jeffrey C. (2008). “Iconic Experience in Art and Life: Surface/Depth Beginning with Giacometti’s Standing Woman”. *Theory, Culture & Society*, 25(5), 1-19. <https://doi.org/10.1177/0263276408095213>
- ARREDONDO, María Soledad. (2009). *Paratextos en la literatura española: siglos XVI-XVIII*. Madrid: Casa de Velázquez.
- BAKER, Malcolm. (2014). *Fame and Friendship: Pope, Roubiliac and the Portrait Bust*. Londres: Paul Holberton.
- BARCHAS, Janine. (2003). *Graphic Design, Print Culture and the Eighteenth-Century Novel*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CHARTIER, Roger. (1994). *The Order of Books: Readers, Authors, and Libraries in Europe between the Fourteenth and Eighteenth Centuries* (Lydia G. Cochrane, Trad.). Cambridge: Polity.
- CURTIS, Gerard. (2019). *Visual Words: Art and the Material Book in Victorian England*. Londres: Routledge.
- DILKS, Stephen John. (2006). “Portraits of Beckett as a Famous Writer”. *Journal of Modern Literature*, 29(4), 161-188.
- DOWNES, Jeremy. (2010). *The Female Homer: An Exploration of Female Epic Poetry*. Newark: University of Delaware Press.
- ENENKEL, Karl A. E. (2011). “The Author’s Portrait as Reader’s Guidance: The Case of Francis Petrarch”. En Celeste Brusati, Karl A. E. Enenkel y Walter Melion (Eds.), *The Authority of the Word: Reflecting on Image and Text in Northern Europe*. Boston: Brill. 151-180.

- ESCAMILLA, Iván. (2009). "El lifting de Sor Juana". *Cultura UNAM. Diario digital. Artes e historia de México*. México: UNAM. Consultado el 30 de diciembre de 2019 <http://www.arts-history.mx/blog/index.php/component/k2/item/434-el-lifting-de-sor-juana>.
- FOWLER, Alastair. (2017). *The Mind of the Book: Pictorial Title-Pages*. Oxford: Oxford University Press.
- GENETTE, Gérard. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GILBERT, Susan, y GUBAR, Sandra. (2012). "Infection in the Sentence: The Woman Writer and the Anxiety of Authorship". En Robyn Warhol-Down y Diane Price Herald (Eds.), *Feminism: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Rutgers University Press. 21-32.
- GOLDBERG, Jonathan. (1994). *Queering the Renaissance*. Durham, Carolina del Norte: Duke University Press.
- GUERRERO, Manuel. (2013). *Joan Fontcuberta, Deletrix*. Barcelona: Ediciones Poligrafía.
- HAWKINS, Ann R., y IVES, Maura C. (Eds.). (2012). *Women Writers and the Artifacts of Celebrity in the Long Nineteenth Century*. Farnham, Surrey: Ashgate.
- HOWE, Sarah. (2008). "The Authority of Presence: The Development of the English Author Portrait, 1500-1640". *The Papers of the Bibliographical Society of America*, 102(4), 465-499.
- JAKUBIAK, Katarzyna. (2008). "Simulated Optimism: The International Marketing of *White Teeth*". En Tracey Lorraine Walters (Ed.), *Zadie Smith: Critical Essays*. Nueva York: Peter Lang. 201-218.
- JARDINE, Lisa. (1995). *Erasmus, Man of Letters: The Construction of Charisma in Print*. Princeton: Princeton University Press.
- JONES, Amelia. (2013). *Seeing Differently: A History and Theory of Identification and the Visual Arts*. Nueva York: Routledge.
- KUITERT, Lisa. (2011). "Reading the Body: Author's Portraits and Their Significance for the Nineteenth-Century Reading Public". En J. Arianne Baggerman, Rudolf M. Dekker y Michael James Mascuch (Eds.), *Controlling Time and Shaping the Self*. Leiden: Brill.
- MACFAUL, Tom. (2010). *Poetry and Paternity in Renaissance England: Sidney, Spenser, Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press.
- NORTH, Julian. (2012). "Picturing Nineteenth-Century Authors: from Austen to Brontë". *Victorian Studies Centre Blog*, Universidad de Leicester. Consultado el 13 de marzo de 2020 en <https://victorianstudiescentre.wordpress.com/2012/11/24/picturing-victorian-authors-by-dr-julian-north/>
- PRUSAC, Marina, y KOLRUD, Kristiane. (2014). *Iconoclasm from Antiquity to Modernity*. Farnham, Surrey: Ashgate.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (s.f.). *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es/>

- SEELIG, Sharon Cadman. (1996). *Generating Texts: The Progeny of Seventeenth-Century Prose*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- SHILLINGSBURG, Peter L. (2011). *Resisting Texts: Authority and Submission in Constructions of Meaning*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- SPEEDING, Patrick. (2011). "James Parmentier Portrait of Eliza Haywood". En *Patrick Speeding. Research Notes* [Blog]. Consultado el 30 de diciembre de 2014 de <http://patrickspeeding.blogspot.mx/2011/10/james-parmentier-portrait-of-eliza.html>
- VALLEJO, Catharina. (2007). "From Muse to Poet: Paratextual Practices of Women Poets in Cuba at the End of the Nineteenth-Century". *Decimonónica: Revista de producción cultural hispánica decimonónica*, 4(1), 80-93.
- VAN DEINSEN, Lieke. (2019). "Visualising Female Authorship. Author Portraits and the Representation of Female Literary Authority in the Eighteenth-Century Dutch Republic". *Quaerendo*, 49(4), 283-314. <https://doi.org/10.1163/15700690-12341449>
- WOODALL, Joanna. (1997). *Portraiture: Facing the Subject*. Manchester: Manchester University Press.
- ZUCK, Rochelle Rainieri. (2010). "Poetic Economies: Phillis Wheatley and the Production of the Black Artist in the Early Atlantic World". *Ethnic Studies Review*, 33(2), 143-68.

Enlaces adicionales

- PACHECO, Francisco. (1599). *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/portales/juan_de_la_cueva/imagenes_personajes/imagen/imagenes_personajes_06_libro_de_descripcion_de_verdaderos_retratos_de_illustres_y_memorables_varones_texto_impreso_4/
- WHEATLEY, Phillis (s. f.). *Poems on various subjects*. Disponible en: <https://www.loc.gov/exhibits/treasures/images/tlc0395.jpg>
- SOR JUANA, musa décima. (1689). *Inundación castálida de la única poetisa, musa décima...* Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/portales/sor_juana_ines_de_la_cruz/obra-visor/inundacion-castalida-de-la-unica-poetisa-musa-decima-soror-juana-ines-de-la-cruz-que-en-varios-metros-idiomas-y-estilos-fertiliza-varios-assumptos-con-elegantes-sutiles-claros-ingeniosos-utiles-versos-para-ensenanza-recreo-y-admiracion--0/html/f6d8e785-dc2c-4e67-8aa4-e1061f39d2ff_5.htm
- Haywood, Eliza. (s. f.). *National Portrait Gallery*. Disponible en: <https://www.npg.org.uk/collections/search/person/mp59078/eliza-haywood-nee-fowler>
- GULLIVER, Lemuel. (s. f.). *British Library*. Disponible en: <https://www.bl.uk/collection-items/first-edition-of-gullivers-travels-1726>

Ilustración y esoterismo en *Le Crocodile*, de Louis-Claude de Saint-Martin

Enlightenment and Esotericism in Louis-Claude de Saint-Martin's *Le Crocodile*

María Gloria CALDERÓN XELHUANTZI
Facultad de Filosofía y Letras
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
México

Resumen

En estas páginas nos interesa comunicar cuatro ideas principales sobre *Le Crocodile* y su autor, Louis-Claude de Saint-Martin. La primera es definirla como una novela cuyos elementos, incluido el tema iluminista, responde al género de la novela filosófica, característico del siglo XVIII. Segunda, comunicar que, derivado de las ideas iluministas que están presentes en ella, *Le Crocodile* puede calificarse también como una novela esotérica, debido a que el término esoterismo empezó a utilizarse a finales del siglo XIX para referirse a temas que antes se abordaban como iluminismo. Tercera: informar sobre ideas iluministas que se encuentran presentes en esta novela de Saint-Martin. Cuarta: resaltar el valor satírico de esta novela que evidencia aspectos menos conocidos del Siglo de las Luces, exhibiendo a los poderes de su tiempo (Iglesia, academias, gobiernos, filosofismo) que en pleno siglo XVIII perpetúan los vicios de los que la Ilustración quería liberar a los hombres, y quienes imponían y sojuzgaban otras formas de conocimiento diferentes a las del materialismo promovido por las ciencias.

Palabras clave: esoterismo, iluminismo, Ilustración, Louis-Claude de Saint-Martin, novela filosófica

Abstract

The following pages mean to communicate four main ideas on Louis-Claude de Saint-Martin and his only novel, *Le Crocodile*. While Louis-Claude de Saint-Martin's piece can be considered as developing esoteric ideas through a philosophical fiction, it also reveals a satiric intention towards academies and other authorities

that consider science as the only valid way to knowledge despite the existence of a worthy tradition of spiritual understanding of the world.

Keywords: esotericism, illuminism, Enlightenment, Louis-Claude de Saint-Martin, philosophical fiction

No obstante la importancia que Paul Bénichou concede a Louis-Claude de Saint-Martin (1743-1803) como el representante más influyente del iluminismo en la literatura francesa, su obra ha sido poco conocida, incluso a pesar de que los escritores y poetas románticos manifiestan cierto contacto con sus ideas. La historia literaria reconoce su eco en la obra de Lamartine, de Vigny, de Balzac, y del mismo Hugo; sin embargo, poco se conoce de la única obra de ficción de Louis-Claude de Saint-Martin, quien firmaba sus trabajos como el Filósofo desconocido. Su biógrafo, M. Matter (1862) refiere que los círculos académicos y literarios de su tiempo desdeñaron su novela *Le Crocodile*, considerándola grotesca y obra de un autor extravagante. A pesar de esto, Rüdiger Safranski (2009) considera que Saint-Martin gozó de gran aceptación en Alemania, incluida esta novela, lo cual no es extraño porque el autor estuvo muy cercano a esa nación a través de los contactos con los grupos iluministas y el misticismo de Jakob Böhme. La propuesta de estas páginas es, por lo tanto, presentar el valor de *Le Crocodile* (1799) y resaltar que, a pesar de la limitada aceptación que logró en su propio país, es un testimonio del agitado clima intelectual y las contradicciones que animaron el Siglo de las Luces. Durante este siglo, a pesar de su interés por promover y defender la emancipación de los hombres, fueron despreciadas y atacadas formas de conocimiento ajenas al materialismo dominante y al monopolio de las ciencias ejercido por las academias. También nos interesa subrayar que Saint-Martin escribe la novela hacia el final de su vida, utilizando un género más propicio para ser leído por lectores inclinados a una visión diferente de la realidad, es decir, alejados del medio académico para el cual el autor ya había escrito bastante (Matter, 1862). Aquí nos interesa dar cuenta tanto del mensaje trascendente como del mensaje satírico de la novela de Saint-Martin, pues en ambos se entreteteje también la historia del iluminismo y de sus grupos, especialmente los de la francmasonería.

Una novela filosófica

Durante el siglo XVIII se encuentra en ciernes un género que adquirió solidez y prestigio hasta el siglo XIX: la novela. Pero la novela que en el siglo XVIII aún no había adquirido valor en la tradición literaria era muy diferente de lo que hoy se considera el género más gustado por los lectores. La gran libertad que la distingue era, en aquel tiempo, un elemento incómodo. Sin embargo, la falta de normativa

para un género sin credenciales de nobleza permitía abordar en él temas muy variados, desarrollándolos en prosa y en verso, con narración, pero también con diálogos. Así, el largo título de la novela filosófica de Saint-Martin, *Le Crocodile, ou la guerre du bien et du mal, arrivée sous le règne de Louis XV*, anuncia un relato en el que se mezclan la moral, la política, la poesía, la magia y el amor, en medio de una batalla que tuvo lugar en Francia, en tiempos de Luis XV, es decir el siglo XVIII. Ahora bien, durante el siglo XVIII los hombres de letras escribían desarrollando temas que también se discutían en los salones y las academias: filosóficos, políticos, religiosos, sociales. Los hombres de letras escribían tratados sobre cuestiones propuestas por las Academias, y en algunas ocasiones se atrevían a escribir novelas, a pesar de que hacerlo pudiera desprestigiarlos (Barguillet, 1981: 18-20). Sin embargo, estas ficciones son consideradas novelas filosóficas, es decir, textos cuya naturaleza narrativa los distingue de los tratados: en ellas, los personajes exponen las ideas o la filosofía del autor a través de las experiencias que viven y que relatan en la novela (Dufflo, 2013: 9). La novela filosófica es, por lo tanto, un género apto para desarrollar los temas que inquietaban a un público deseoso de aprender y al mismo tiempo, deseoso de esparcimiento. Las ficciones jugaban una función similar a la de las cartas que los hombres de letras escribían para satisfacer a sus lectores que les solicitaban conocimientos, e incluso, de orientación para la vida (Delon, Mauzi y Menant, 1998: 31). Voltaire, Rousseau, Diderot, entre otros autores, promovieron la reflexión y la instrucción a través de un género donde era posible desarrollar prácticamente cualquier tema, sin olvidar las grandes preocupaciones filosóficas del siglo. Por esta razón, *Le Crocodile* de Saint-Martin puede ser considerada dentro del género de la novela filosófica, pues aborda el eterno tema de la lucha entre el bien y el mal, expuesto a través de la narración de acontecimientos vividos por los habitantes de París, previos a la Revolución francesa.

Después de haber escrito muchos textos que presentó a las Academias que convocaban a los filósofos y hombres de letras para debatir cuestiones como la del conocimiento humano, Louis-Claude de Saint-Martin se aventuró con *Le Crocodile* a escribir una obra de ficción. Si bien también había escrito versos y traducciones, así como mantenido una copiosa correspondencia, su público lector había sido el de los medios académicos, los *philosophes* y los *gens de lettres*. Con *Le Crocodile*, Saint-Martin se dirige a otros lectores, alejados del mundo intelectual pero interesados en aprender. Para llegar a ese público, el autor utiliza el esquema de la novela de ligas tan gustado en la literatura alemana, modelo en el cual se expone un misterio y una conspiración que rodean a un personaje inofensivo (Safanski, 2009: 53); el esquema permite a Saint-Martin presentar su propia visión de las fuerzas y los personajes causantes de los acontecimientos revolucionarios que transformaron a Francia. A través de la novela, el autor tiene la oportunidad de transmitir un mensaje trascendente: el hombre necesita volver al Origen, pero para conseguirlo, debe primero expandir su conciencia y buscar interiormente las respuestas a los problemas que lo agobian como individuo y como parte de la

humanidad. Las ideas de Saint-Martin son ilustradas a través de los personajes y las peripecias que viven en la novela. Sédir, por ejemplo, en el bando de los buscadores de la verdad, es el hombre de deseo, quien se convierte en el discípulo del sabio Eléazar, al cual ayuda a enfrentar a los personajes malignos, enemigos que pretenden obstaculizar la tarea de velar por el Bien. Los Genios se encuentran en el bando de los aliados del Mal.

Una novela esotérica o iluminista

Hemos mencionado que *Le Crocodile* tuvo una acogida limitada, refiriéndonos a su aceptación, la cual se dio tan sólo en los sectores sensibles a su mensaje; para aquéllos que compartían la visión materialista y exclusivamente racionalista del mundo, la novela y su autor fueron incomprendidos e incluso despreciados (Matter, 1862: 336-337). La exploración en esta novela filosófica de Louis-Claude de Saint-Martin revela que, tal como lo refiere Paul Bénichou (1981), en ella son ridiculizadas las academias y sus miembros; sin embargo, también existen intenciones de registrar tradiciones e intrigas existentes en los grupos secretos en los que participó el autor. La novela es, por lo tanto, un relato por momentos autobiográfico, donde se entretajan las doctrinas y los grupos que marcaron las ideas del siglo XVIII. Albert Béguin (1991) señala que en los orígenes del romanticismo francés existe “una secreta tradición” que lo emparenta con el romanticismo alemán; el comentario sugiere que se refiere a la tradición iluminista o esotérica (Béguin, 1991), razón por la cual encontramos necesario conocer un poco más sobre el autor, su novela y el iluminismo. Debe decirse que no es fácil encontrar estudios sobre *Le Crocodile*, aunque sí existen investigaciones sobre la influencia de su autor en los escritores románticos.

Las ideas contenidas en la novela filosófica de Saint-Martin revelan huellas de pensamiento y espiritualidad que van más allá del catolicismo en el que fue educado como miembro de la aristocracia francesa. Aunque su nacimiento noble hizo posible que realizara estudios de Derecho, y después ingresar en la carrera de las armas, Louis-Claude de Saint-Martin abandonó ambas para seguir un camino propio. En el ambiente del ejército conoció a un personaje que lo introdujo en los grupos secretos de la francmasonería: Dom Martínez de Pasqually, judío converso cuya doctrina era una mezcla de ideas provenientes del judaísmo, el cristianismo y la Cábala. Más adelante, también conoció la doctrina del místico germano Jakob Böhme, quien también influyó grandemente en su pensamiento.

Es necesario recordar que no sólo la ciencia y la razón proveyeron de impulso al agitado siglo en que vivió, sino que la Ilustración, decidida a iluminar el mundo con la luz de la razón, invalidó otros tipos de conocimiento como la intuición y el sentimiento. Esto debe permitir entender mejor las aportaciones de Louis-Claude de Saint-Martin a las letras francesas, pues parece contradictorio que, compartiendo

el ideal ilustrado de una humanidad liberada de la ignorancia que largamente había permitido la opresión de los pueblos, Saint-Martin sea considerado como un oponente de las Luces debido a su postura espiritualista. En este sentido, *Le Crocodile* afirma su oposición tanto al deísmo filosófico como al humanismo laico y filosófico (Bénichou, 1981: 84-101).

Como se había señalado arriba, es importante entender por qué nociones como las de iluminismo, esoterismo y teosofía se relacionan con Louis-Claude de Saint-Martin y su defensa del espiritualismo: la biografía del autor revela que fue un teósofo, a la vez que un militante activo en grupos calificados de esotéricos. La noción de teosofía implica el conocimiento del mundo como una actividad de tipo trascendente, especulativa, pero interesada por la realidad suprasensible; a diferencia de la filosofía, caracterizada por su interés de conocer sobre todas las cosas del ámbito humano, la teosofía puede definirse también como un conocimiento que se adquiere libremente, “desde Dios hasta la naturaleza concreta”, sin apegos a dogmas o instituciones, enfatizando puntos insuficientemente abordados por la doctrina pero que requieren de “la propia reflexión y la iluminación interior” (Faivre, 1976: 13-14). Ahora bien, dicha iluminación sobre Dios puede requerir de una disciplina, de una vida moderada y de ritos “[para] conseguir la visión íntima del principio de la realidad del mundo [... para lo cual se hacen útiles] la alquimia y la teúrgia, cualquiera de cuyos actos implica inseparablemente una concepción cosmogónica, cosmológica y escatológica” (Faivre, 1976: 15). Por lo tanto, la teosofía provee una idea del origen del universo, de su funcionamiento y las leyes que lo mueven, así como de su fin último. Reconocer a Saint-Martin como teósofo significa identificarlo por su interés y conocimiento de la naturaleza, sin apegarlo a posiciones institucionales, ni religiosas ni académicas.

El Iluminismo, noción que hacia fines del siglo XIX adquirió el nombre de esoterismo, comprendía un saber poco conocido o sojuzgado sobre tradiciones religiosas y espirituales ancestrales. Sin embargo, el término esoterismo y sus temas han resultado del interés de la academia durante los siglos XX y XXI, y si bien existen visiones diferentes sobre su objeto de estudio y la metodología, los nombres de Antoine Faivre, François Secret y Henry Corbin, en Francia, aparecen junto a los de Robert McDermott, Christopher McIntosh, Joscelyn Godwin, Arthur Versluis, Kocku von Stuckrad y Wouter Hanegraaff en los ámbitos anglófono, germano y holandés. Al ser la metodología aportada por el pionero, Faivre (1994), la que ha sido generalmente aceptada, es la misma la que nos ha permitido iniciar una exploración de la novela filosófica de Louis-Claude de Saint-Martin.

Ante todo, Faivre acota su campo de estudio al esoterismo occidental, es decir, un estudio de las complejas interrelaciones entre corrientes y tradiciones:

from the early modern period up to the present day, the historical origin and foundations of which lies in the syncretistic phenomenon of Renaissance “hermeticism” [...] Western esotericism thus understood includes the so-called “occult philosophy” of the

Renaissance and its later developments: Alchemy Paracelsianism and Rosicrucianism; Christian and post-Christian Kabbalah, Theosophical and Illuminist currents; and various occultist and related developments during the 19th and 20th century [...] it investigates a series of specific interrelated historical currents in modern and contemporary western culture, which have largely been neglected or disregarded by earlier generations. (Hanegraaff, 1999)

Hanegraaff coincide con Faivre al describir el esoterismo como una forma de pensamiento o conjunto de tendencias bien identificables con seis características resumibles así: a) Correspondencias, existentes entre las partes del universo visible y el invisible que deben leerse y descifrarse, pues todo en el universo es signo y todo alberga y manifiesta misterio. b) Naturaleza viviente, entendida como la presencia de fuerzas espirituales en el cosmos que conforma redes de afinidades y antipatías cuyo conocimiento permite restaurar un equilibrio original. Este supuesto justifica el uso de metales, plantas, gemas, sonidos, fluidos, etc., y a la vez, favoreció el desarrollo del paracelsismo, el magnetismo animal, la homeopatía. c) Imaginación y mediaciones, que posibilitan acceder desde las esferas inferiores hasta las superiores a través de rituales y símbolos, ello gracias a las correspondencias. Es gracias a la imaginación —como un órgano del alma— que se pueden establecer relaciones cognitivas y de visión con el mundo intermedio. La imaginación permite alcanzar dicho conocimiento o *gnosis* al ser instrumento de conocimiento del mundo, del mito; penetra las apariencias para realizar las conexiones y hacer visible lo invisible. d) Experiencia de transmutación, definible como un sendero iniciático de desarrollo que retoma las nociones alquímicas de transformación de la materia gracias a un conocimiento y ascesis que permite al practicante del esoterismo percibir los misterios del cosmos y realizar una purificación de su ser. e) Práctica de concordancia, que involucra la tendencia para reconocer lo común entre dos o más tradiciones diferentes, con la intención de alcanzar la iluminación o un conocimiento superior, la *gnosis*. f) Transmisión, que se refiere al flujo y comunicación de las enseñanzas esotéricas de maestro a discípulo en un esquema predefinido, donde la iniciación en los misterios y en las prácticas de una doctrina se realiza oral y directamente.

El término “esoterismo”, en sus orígenes, se refería a un conocimiento oculto, accesible sólo para algunos iniciados en el mismo, opuesto a uno abierto a cualquiera. Sin embargo, actualmente se aplica más al estudio de una forma de pensamiento y de la historia de las ideas, así como del estudio de las religiones. Desde finales de los años 90 del siglo XX, el estudio del esoterismo se realiza considerando el rol tan importante que este pensamiento ha desarrollado en la historia cultural y religiosa de Europa, y muy significativo para la Modernidad (von Stuckrad, 2005). Para von Stuckrad, el campo de estudio se enfoca en la evolución de los discursos del esoterismo durante determinados contextos históricos; para académicos como Faivre, el esoterismo conlleva una desviación del cristianismo;

para otros, las contribuciones realizadas por grupos como los de la francmasonería no son necesariamente vistas bajo una denominación religiosa. Así, el esoterismo provee maneras de interpretar procesos de la historia cultural de Europa (von Stuckrad, 2005). Para Antoine Faivre es necesario el uso del plural, pues no existe una sola forma de pensamiento, pero debe señalarse que el estudio del esoterismo occidental se refiere a una forma de pensamiento perceptible a través de tradiciones filosófico-espirituales presentes durante los primeros once siglos de nuestra era y que el Renacimiento, gracias a Pico della Mirandola y Marsilio Ficino, reunió con vistas a lograr un conjunto homogéneo (Faivre, 1994: 7).

El saber de estas tradiciones llega a nuestros tiempos transformándose en la idea de un conocimiento único sobre Dios presente en todas las religiones. Desde el Medioevo hasta la Edad Moderna, dicha transformación permitió cada vez una mayor autonomía de la teología, estableciendo enlaces entre los mitos de diferentes tradiciones religiosas para constituirse en una sola cadena en la que se busca reconocer el imaginario presente en ellas en diferentes momentos. En el siglo XVI se produce la separación entre la religión oficial, la teología y las tradiciones antiguas; por un lado quedaron la teología y la religión oficial marginalizando a las tradiciones no europeas y a las anteriores al cristianismo; en el otro, el proyecto renacentista de hallar puntos de contacto entre las diferentes tradiciones permitió el surgimiento de lo que hoy se conoce como esoterismo, es decir, un conocimiento autónomo, impulsado por los humanistas, basado en la investigación y reflexión sobre aspectos soslayados por la enseñanza oficial.

En aquel tiempo en el que las ciencias modernas no habían encontrado su autonomía y dependían aún de la metafísica, el proyecto de los humanistas renacentistas pretendía conectar los campos teológico-religioso con el cosmológico. Más adelante, al emanciparse del campo metafísico, el estudio del universo conformó su propio ámbito de conocimiento empírico; igualmente, el esoterismo elaboró el suyo y paulatinamente se sumaron a este último otras disciplinas con una larga presencia histórica: la alquimia, la astrología y la magia, así como la aritmosofía —o la ciencia de los números— y otras corrientes con orígenes diversos hasta llegar al tiempo presente. La supervivencia de las corrientes y tradiciones aún después del Renacimiento, aunada al quiebre del racionalismo en el siglo XVII y su pervivencia hasta nuestro tiempo, se explica como una forma de balancear dos componentes del alma humana; por un lado, la visión científica y secularizada del mundo, y por el otro, la capacidad mítica (Faivre, 1994: 9).

Dicho lo anterior, puede considerarse también que, siendo una novela filosófica, *Le Crocodile* de Louis-Claude de Saint-Martin es también una novela esotérica, pues en ella se encuentran los seis elementos del pensamiento esotérico reconocidos por Faivre, los cuales son expuestos a través de los personajes y del narrador de la novela.

Recordemos que la novela relata la historia de la guerra del Bien contra el Mal, y cuyos personajes principales se alían a una u otra postura. Al Bien se adhiere

Eléazar, líder y hombre sabio, heredero de un conocimiento ancestral que pone al servicio del Bien y que transmite a sus seguidores. Sédir es el discípulo principal de Eléazar, quien representa al hombre de deseo, el que aspira al conocimiento trascendente. Ourdeck es un admirador de la Ilustración y defiende sus valores contra el Antiguo orden. Madame Jof es el personaje alegórico que guía a la Sociedad de los Independientes, es decir, a los hombres conscientes y que buscan tanto el conocimiento trascendente, como una sociedad mejor, pero sin ataduras institucionales. Looker es el hombre con una inteligencia que le permite ver más allá de lo sensible y que anuncia los tiempos difíciles para Francia y los parisinos. En el lado contrario, los personajes malignos están encabezados por el Cocodrilo, personaje alegórico ligado al caos, la guerra y el mundo de la materia. También se encuentran una serie de Genios: el de Mercurio, el de Etiopía, los cuales representan y ayudan al Genio de Saturno, que es el señor de la materia universal, el que rige el tiempo. Otros personajes conspiradores contra el Bien son una mujer gorda, un hombre delgado, un hombre egipcio y, finalmente, Roson, el discípulo descarriado de Eléazar, quien abandona las enseñanzas de su maestro y cuya inconciencia lo hace susceptible de abandonarse a las pasiones.

Ahora referiremos el pensamiento esotérico en *Le Crocodile*, sin olvidar que los eventos y los personajes en una novela filosófica son los transmisores de las ideas del autor. Como sabio conocedor de las tradiciones ancestrales, Eléazar es capaz de iniciar en un conocimiento superior a hombres como Sédir, enseñándoles los secretos que sabios árabes le transmitieron, como la cuidadosa fabricación de una sal que permitía a quien se le administrara tener visiones para conocer sobre cualquier evento o persona independientemente del lugar en el que se encuentre. A lo largo de su iniciación, Sédir aprende que el conocimiento total de los seres y las leyes que mueven al universo se encuentra dentro de cada ser humano y que para descubrirlo sólo basta con observar la naturaleza y encontrar en ella la cercanía con la fuente superior del Origen. También la imaginación juega un papel en la obtención del conocimiento de lo superior; gracias a ella, Sédir aprende sobre realidades ocurridas en otros lugares y tiempos, convirtiéndose en testigo a distancia de las reuniones que sostienen los conspiradores del Mal y, también, es capaz de “ver” y entender el recorrido de Ourdeck dentro del Cocodrilo como un viaje de conocimiento sobre la historia y la condición de la humanidad.

En cuanto a la iniciación, las correspondencias, las mediaciones, en el Canto 46 de la novela, la iniciación de Sédir en la doctrina de Eléazar se realiza a través de un estado de trance favorecido por el uso de las sales que el maestro le administra al discípulo. Eléazar conoce las correspondencias entre elementos naturales —plantas, minerales— y su efecto, siempre que existe una disposición psíquica favorable para recibir enseñanzas difícilmente accesibles de otro modo. Para la iniciación, es decir la entrada al círculo de los miembros del grupo esotérico, existe un proceso y reglas que el discípulo debe respetar, como por ejemplo la obligación de mantener secretas ciertas cosas. Para Saint-Martin, así como para

el abad Fournié —también discípulo de Martínez de Pasqually— este mandamiento era observado celosamente, al grado que Fournié se abstuvo de escribir más sobre la doctrina de su maestro, convencido de que cierto conocimiento debía ser reservado. Igualmente, Saint-Martin se mostraba discreto al ser consultado sobre los ritos de invocación de las fuerzas de intermediación que permitieran al hombre acercarse a Dios. Nuestro autor creía que la superioridad de lo divino dificultaba entablar una comunicación directa entre Dios y el hombre; y, por encontrarse en esferas de existencia muy diferentes, las intermediaciones eran necesarias, pero sólo hasta que estuviera completado el plan de reintegración del hombre a su origen divino. Por lo tanto, Saint-Martin prevenía sobre la necesidad de limitar dichos contactos con los seres intermedios, con la finalidad de evitar la contaminación energética perniciosa que seres extraños a la esfera humana pudieran provocar en el hombre.

En el canto 68 de *Le Crocodile* se advierte contra el uso equivocado del conocimiento y los rituales practicados por ciertos personajes y grupos oscuros, puesto que el cuerpo humano no está formado únicamente por órganos y sistemas, sino también por pensamientos —cuyo origen no es distinguible materialmente—; así se explica que las ceremonias desencadenen fuerzas desconocidas que pueden producir enfermedad y que, por lo tanto, no deben ser liberadas. Además, Saint-Martin cuestionaba la recurrencia exclusiva o excesiva a los ritos porque banalizaban el camino hacia el desarrollo espiritual. De este modo, en diferentes cantos de la novela se encuentran personajes manifestando lo anterior, por ejemplo, en los que se alerta sobre la manipulación que en ciertos grupos ocultistas se ejercía sobre los seguidores con promesas y amenazas, pero también distrayéndolos de lo verdaderamente importante, el perfeccionamiento individual y trascendente. En el canto 48, un personaje se lamenta por haberse involucrado demasiado en dichas ceremonias: “Au lieu de la paix qu’ils m’avoient promise, je n’ai eu que du trouble [...] au lieu des lumières [...] je n’ai qu’une incertitude universelle” (Saint-Martin, 1799). Así, este canto también expresa la desconfianza de Saint-Martin hacia los ritos y ceremonias realizados en algunos grupos ocultistas, no sólo por el riesgo de perderse en la esfera intranscendente de la materia, sino también porque dichas prácticas excesivas prometían un camino fácil para el hombre y la consecución de sus deseos inmediatos; para Saint-Martin, el camino liberador que llevaría a los hombres de vuelta con Dios es un camino que demanda esfuerzo, voluntad, contemplación, la oración y por supuesto, la razón como guías para discernir lo falso de lo verdadero. El espiritualismo de Saint-Martin y su pensamiento esotérico no planteaban un escape o un abandono del hombre hacia lo irracional como podría considerarlo la filosofía intelectualista de los *philosophes*, así como tampoco proponía la descalificación de la razón. Para él, el valor de ésta no consiste en una capacidad única y absoluta para conocer —como lo propone el racionalismo—. En cambio, Saint-Martin pretende rescatarla como un instrumento para trascender la realidad.

Saint-Martin, como Böhme, no consideraba la materia como un principio negativo en sí mismo, pues es necesaria para poder manifestar la esencia divina (Faivre, 1976: 57); debido a ello, el hombre no debería sentirse superior a la naturaleza ni debería querer someterla —como cierta visión mecanicista de la ciencia— sino entenderla como reflejo de la vida, así como el hombre es un reflejo de Dios. Esta noción de la naturaleza y el hombre en comunión como parte del Todo es recurrente en los poetas románticos, como Lamartine, cuya poesía expresa la intimidad que guarda el hombre con los lagos, las montañas, el viento. El pensamiento esotérico busca hacer comprensible y armónico lo heterogéneo; explicar la coexistencia de los opuestos, gracias a las analogías; conocer a Dios a través del conocimiento del mundo y del entendimiento de que el hombre es un universo en pequeño, en constante correspondencia y relación armónica con el cosmos: “tout est individuel, et cependant tout n’est qu’un. Quel est donc cet être immense qui de son centre impénétrable voit tous les êtres, les astres, l’univers entier ne former qu’un point de son incommensurable sphère” (Saint-Martin, 2002). Las correspondencias y la estrecha relación entre el hombre y el cielo se ilustran en el Canto 1 de la novela, donde la voz del poeta refiere el sufrimiento de los astros que presienten los males que se avecinan en la Tierra: “Depuis plusieurs mois on voyoit des signes extraordinaires dans le ciel [...] la lune avoit poussé des gémissemens comme si elle eût été en travail [...] Tous les astres à la fois paroisoient donner des signes de tristesse” (Saint-Martin, 1799).

La transmisión de una enseñanza es visible en los roles que juegan los personajes Madame Jof y Eléazar, pues ambos transmiten una gnosis de manera directa y personal a sus discípulos elegidos, Sédir y Ourdeck. El viaje fantástico de Ourdeck por el interior del Cocodrilo, en el canto 15 de la novela, le revela un saber comprensible sólo por unos cuantos. Los miembros de la Sociedad de los Independientes, por su parte, aprenden las reglas de la transmisión de la doctrina de Madame Jof: la verdad debe ser comunicada con reserva, y en clave, para evitar un mal uso de la misma. Esta manera de transmitir un saber de forma restringida corresponde a una lógica del ocultamiento que Georg Simmel estudió en el ámbito de la vida social (Simmel, 2015). Para Simmel, el secreto es un mecanismo de protección para los miembros de grupos que buscan mantenerse encubiertos y les permite resguardar información que sólo les concierne a ellos. Sin embargo, esta lógica también apoya las diferencias y las jerarquías al interior de los grupos, cuyo objetivo es diferenciar la aptitud y el proceso de los miembros, pues el conocimiento alcanzado por algunos no es compartible con aquéllos a quienes falta preparación para asimilarlo. El miembro más preparado, su líder, dosifica la transmisión del conocimiento que posee, a través de una instrucción de forma oral, posibilitando resguardar el mensaje y también que el discípulo aprenda según el nivel de profundidad y desarrollo que ha adquirido. Dicho de otro modo, el misterio es un mecanismo que facilita la conformación de grupos de individuos con intereses semejantes que quieren diferenciarse del grupo social mayor al que pertenecen.

Así se comprende la tendencia de las asociaciones esotéricas de mantenerse en el ocultamiento, para preservar ideas que los unen y los distinguen dentro de una comunidad más amplia.

Lo expresado arriba viene al caso para señalar, tanto en la novela como en la biografía de Saint-Martin, el valor del secreto, que, llevado al extremo, se convierte en silencio y constituye, según Simmel, un ejercicio disciplinario dentro de los grupos secretos como la francmasonería. Tanto Looker como Madame Jof expresan la necesidad de cuidar la transmisión de su saber. El primero alega la enemistad natural existente entre los ingleses y los franceses, mientras que Madame Jof advierte que sólo algunos hombres están preparados para conocer ciertas cosas. A pesar de que el conocimiento de la Verdad es para todos, el acceso a él debe ser progresivo, conforme se ha alcanzado el grado de conciencia necesario. También, durante el viaje de Ourdeck, en el canto 71, el viajero ve a un sabio haciendo un gesto con el dedo sobre su boca, poniendo de relieve el valor del silencio para realizar un aprendizaje que involucre profundamente al discípulo.

Ahora bien, ya informamos arriba que en la experiencia de Louis-Claude de Saint-Martin la transmisión de la doctrina de su maestro, Martinez de Pasqually, era reservada: sólo la transmitió a los discípulos más cercanos y capaces de entenderla, ya que implicaban una doctrina compleja. Matter calificó a este judío converso como un teurgo, es decir, un practicante de rituales con los que pretende conseguir un contacto con entidades metafísicas. Martinez inició a Saint-Martin en una tradición de su propia creación que marcaría profundamente al Filósofo desconocido, tradición misteriosa que plasmó en el *Traité sur la réintégration des êtres dans leurs premières propriétés, vertus et puissances spirituelles et divines*, y en la cual propone “el restablecimiento del hombre y de todos los seres a su estado primordial” (Matter, 1862: 12). La doctrina de Martinez de Pasqually contiene una importante noción: la “Caída del hombre” de la gracia divina, es decir, su existencia en un cuerpo físico que es el causante de sus males. Dichas ideas solamente han podido ser parcialmente conocidas a través del mencionado tratado y de algunas cartas dirigidas a sus discípulos más cercanos en las que les daba instrucciones sobre ritos. En la experiencia de Louis-Claude de Saint-Martin con su maestro tenían lugar ceremonias tendientes al restablecimiento del orden en la creación divina. En ellas se pedía la intercesión de entidades no humanas a las que había de agradar con actos profesados por la comunidad reunida. No obstante, Saint-Martin, más dispuesto a una espiritualidad interior, no comulgaba completamente con estas prácticas y cuestionaba a su maestro sobre la validez de tantos ritos para acercarse a Dios (Matter, 1862: 21).

Ya expresamos arriba que Saint-Martin considera útiles los ritos y las mediaciones en la medida que preparen al practicante para una mejor disposición de contacto con Dios, para ayudar al hombre a recobrar la unidad original. Lo anterior es importante pues, si bien Louis-Claude de Saint-Martin mantuvo la convicción sobre la existencia de seres superiores, intermediarios entre el mundo humano y el

divino, él valoraba más el contacto íntimo con Dios, contacto que le parecía debería darse desapegado de las formas y de los rituales. Su disposición espiritual es hacia la Iglesia interior, es decir, una búsqueda de la unión con lo divino sin necesidad de un templo, ni una institución, ni complejas ceremonias (Faivre, 1994).

Hemos dicho que Louis-Claude de Saint-Martin no era un partidario absoluto de los ritos; que sin embargo, se inició en ellos por su maestro Martínez de Pasqually y que la espiritualidad de Böhme lo sostuvo en la convicción de que el contacto con Dios es algo íntimo y personal. Pero no es posible afirmar que Saint-Martin haya abandonado por completo dichas prácticas de mediación, puesto que reconocía su utilidad en el proceso de acceder a la iluminación. Su iniciación en la francmasonería lo puso en contacto con grupos esotéricos del siglo XVIII, y su pertenencia a la misma de ninguna forma contradecía su interés por el estudio de la naturaleza y las cosas de Dios. Por el contrario, su ideal de contribuir a crear una sociedad más cercana a la perfección original, así como su convicción de lograrlo a partir de una búsqueda interior, ajena a templos o Iglesias, encontró resonancia en la búsqueda y el apoyo de hombres y mujeres que se unían en aquellos tiempos a diferentes sociedades con las mismas aspiraciones. Los grupos francmasones en los que participó resultaron ser los grupos que le permitieron en alguna medida realizar la experiencia de transmutación, es decir, una experiencia de transformación de un hombre ordinario en el ser superior llamado a reintegrarse con lo divino. En ellos, Saint-Martin pudo tener contacto con el conocimiento para acercarlo a la *gnosis*, es decir, el conocimiento espiritual necesario para dicha transformación.

Del mismo modo, en *Le Crocodile*, personajes como Sédír o como Ourdeck realizan la búsqueda constante del Bien, guiados por Madame Jof, la Fe, y logran reunirse en torno a un grupo de hombres y mujeres deseosos como ellos de una sociedad perfecta. A ellos les es posible realizar la transformación, dado que tras ser iniciados por el maestro Eléazar, siguen y respetan sus enseñanzas; esto no sucede con Roson, quien también fue su discípulo pero no logró superar su inclinación por las pasiones; experimenta la aventura, la fortuna, la miseria y la opulencia sin encontrarse nunca satisfecho, hasta que se convierte en líder de las revueltas en París. Roson es el hombre inconsciente que vive la vida con excesos, sin aspiraciones espirituales. El caso de Ourdeck es el del hombre animado por la razón: su ideal es la filosofía ilustrada como arma para liberar a los hombres del oscurantismo. Pero Ourdeck sólo acepta el conocimiento del intelecto y tendrá que vivir un viaje iniciático, guiado por Madame Jof, para alcanzar un conocimiento complementario y necesario. Ourdeck es tragado, junto con el ejército de las fuerzas del Bien, por el Cocodrilo, y así le es dado conocer la historia de la humanidad (Saint-Martin, 1799: cantos 54-59). Tras ese viaje de iniciación, Ourdeck deja de ser el hombre guiado únicamente por la razón y se convierte en un aliado de Eléazar y de Sédír. En cuanto a Sédír, el personaje representa al discípulo perfecto que ha logrado transmutar al hombre ordinario en un hombre consciente que busca el bien propio y el de los hombres para alcanzar el plan divino.

Louis-Claude de Saint-Martin entendía el conocimiento humano a través de una visión teosófica, por lo que a él le parecía que la ciencia del siglo XVIII se había alejado de la misión trascendente como verdadera guía de los hombres. La ciencia debería dejar de privilegiar un conocimiento medible, basado exclusivamente en la experiencia sensible, y tendría que reconectar al hombre con la naturaleza y el cosmos para lograr un verdadero entendimiento de ambos. Dicha misión no era posible, para Saint-Martin, con la postura descalificadora de las Academias ni con una filosofía que rechazara abrirse al rescate de la tradición y a la aceptación del misterio; la postura del Filósofo desconocido no pretendía abrir la puerta de regreso a la enajenación de los hombres, sino entender la experiencia humana a través de cuanto existe en el cosmos, a través del estudio de todos sus elementos y de la interpretación de todos sus signos. Por esta razón, el ideal de la ciencia, para Saint-Martin, debería de integrar en sus métodos de conocimiento leyes como la de la analogía y las correspondencias, aunque las mismas perdían significado para los hombres de ciencia, más interesados en una ciencia de análisis. Entendemos así el que Paul Bénichou (1981) califique *Le Crocodile* como una sátira contra el academicismo, y entendemos que está inspirada en la rebeldía que su autor compartía efectivamente con más hombres que, en ese siglo XVIII, rechazaban la monopolización del saber científico tanto como la del poder político (Darnton, 1968). Louis-Claude de Saint-Martin tomó parte principal en ese enfrentamiento de dos visiones opuestas de la realidad tras la cual se gestaba la revolución romántica.

Señalábamos arriba que los hombres que como Saint-Martin rechazaban someter la ciencia y el conocimiento a un puro ejercicio formal o mecánico encontraron en diferentes grupos el espacio para reunirse y empujar juntos su propia visión. En la novela, la Sociedad de los Independientes se mantiene unida sin necesidad de reuniones físicas y sin necesidad de someterse a una autoridad impuesta, ya que cada uno de ellos comparte la misma voluntad de trabajar por su propio bien espiritual que permitirá crear una Iglesia invisible (Faivre, 1976: 38-39). En palabras más accesibles, la noción de Iglesia invisible se refiere a que en una sociedad el bien de cada uno debe apoyar el bienestar de los otros, y por lo tanto hace innecesarios los gobiernos conocidos como hasta entonces. En la biografía de Saint-Martin, su pertenencia a los grupos francmasones fue posible porque al interior de ellos la adherencia a una religión institucionalizada no constituía un requisito: en ellos convivían tanto católicos como protestantes, e incluso hombres sin una fe particular. Lo que unía a todos era el deseo de encontrarse con hombres de la misma condición: libres y dispuestos a mejorar como individuos y a aportar lo mejor al mundo, a la paz, a la construcción de relaciones sociales más armónicas. Su aportación estaba marcada tanto por el interés científico como por el místico, tal como lo revelan los estudios sobre la francmasonería europea (Beau-repaire, 2018: 69-169). El estrecho contacto que Saint-Martin mantuvo con la francmasonería se explica por el hecho de que dicha sociedad se transformó a

partir del siglo XVIII en algo más que una cofradía de trabajadores de la construcción. La francmasonería en el siglo XVIII promueve la idea, tal como lo habían establecido las Constituciones de Anderson de 1723, de una espiritualidad individual que reúne a los miembros en una comunidad de hombres libres y abiertos a todas las formas de pensamiento para favorecer un progreso moral y científico de la humanidad (Beaurepaire, 2018: 15-67). La inclinación de Saint-Martin a creer en la constitución de una Iglesia interior lo acerca al sobrio misticismo de Jakob Böhme: éste provee a la formación católica de nuestro autor una profundidad que los complejos ritos ocultistas de Martínez de Pasqually no le podían aportar. Esto parece un signo del rechazo expresado por Louis-Claude de Saint-Martin contra lo que considera un conocimiento banal buscado por la ciencia de su tiempo, enfocada en una visión cuantificable y materialista del mundo.

Citamos dos ejemplos que ilustran en la novela el choque que tiene lugar en el siglo XVIII entre dos formas de conocimiento. El primero es el personaje de John Looker, quien expresa en su manuscrito cómo es malentendido y juzgado fantasioso e ingenuo porque confía en un conocimiento no racional, esto a propósito de las visiones que tiene y que le anuncian tiempos de sufrimiento para Francia. El otro caso se encuentra en los discursos de Madame Jof, quien rechaza los métodos de conocimiento de la ciencia del siglo:

Un torrent de prestiges a inondé l'intelligence humaine en général [...] parce que [Paris] renferme des savans et des docteurs de tout genre [mais] possède bien peu qui tournent leurs pensées vers la recherche des véritables connoissances [et] avec un véritable esprit [...] La plupart d'entr'eux ne s'attachent qu'à disséquer l'écorce de la nature, à en mesurer, peser et nombrer toutes les molécules, et tentent, en insensés, la conquête fixe et complète de tout ce qui entre dans la composition de l'univers; comme si cela leur étoit possible, à la manière dont ils s'y prennent! [...] ils ne s'empareront jamais du secret de son existence. (Saint-Martin, 1799: canto 15)

Puede pensarse que Louis-Claude de Saint-Martin era partidario de un regreso al oscurantismo vivido en Europa durante muchos siglos, mientras el poder y el conocimiento fueron monopolizados por la Iglesia y los gobiernos. De ese monopolio, precisamente, Saint-Martin piensa que debe liberarse a los hombres, pero ni las academias ni los poderes temporales o espirituales favorecían esa emancipación invalidando otras formas de conocimiento e imponiendo a la ciencia la frialdad del análisis. Los cantos 41 a 44 de *Le Crocodile* mueven a reflexionar sobre los métodos y la autoridad de las ciencias: una plaga azota las bibliotecas de París y todo el saber que reúnen se convierte en polvo, mientras los estudiosos no pueden encontrar la razón, y los sabios son ridiculizados al ser presentados como niños pequeños alimentados con una papilla obtenida del polvo producido por la plaga. Saint-Martin considera que los académicos y los hombres letrados de aquel tiempo se han dejado imponer los criterios de las academias para ejercer las ciencias, recibiendo y repitiendo discursos que no son producto de una práctica y reflexión

interior. El teósofo no era un enemigo de las ciencias; por el contrario, quienes lo conocieron describieron en él a un hombre interesado por el progreso científico. Sin embargo, lo consideraban también un hombre que creía en la misión de las ciencias de desarrollar un conocimiento integral del mundo, un conocimiento que considerara el aspecto metafísico. Muestra de su interés por conocer fue el abundante intercambio epistolar que Louis-Claude de Saint-Martin sostuvo con hombres de ciencia, los cuales integraban los círculos francmasones de aquellos años.

Para terminar, resaltaremos aspectos importantes que podrían pasar inadvertidos al leer *Le Crocodile*. En esta novela filosófica existe ciertamente la intención explícita del autor de contar una historia sobre el enfrentamiento del Bien contra el Mal; sin embargo, sus intenciones no se limitaron a mostrar una guerra entre posturas académicas o espirituales. Existen claves en la novela que permiten afirmar que dicha guerra existió en otras esferas, como la del poder político, particularmente en el seno de las logias francmasonas. El referente histórico de las luchas vividas por la francmasonería se encuentra relacionado con otros poderes de aquel tiempo, como la enemistad de la Iglesia católica romana y los gobiernos ingleses. En la historia de la francmasonería han existido diferencias entre las logias, siendo la más antigua la que opuso a las logias anglosajonas de los Antiguos y la de los Modernos, defendiendo cada una su postura en torno a los rituales y las ceremonias. Los Modernos estaban ligados a la fundación de la Gran Logia de Londres en 1717, y habían simplificado los rituales a tal grado que los Antiguos, de origen escocés, defendieron en 1751 las tradiciones y ceremonias que los identificaban con el catolicismo de sus orígenes. Es oportuno recordar aquí que John Looker, el personaje que vaticina la guerra en París, también alude en su manuscrito a los genios que defienden los intereses de los ingleses, lo cual podría tener relación con las tensiones vividas en las logias anglosajonas motivadas por la defensa o la oposición a la práctica ritualista que mencionamos más arriba. Alec Mellor (2005: Préface) sugiere que tras la fuerza que cobró la Royal Society se escondían los intereses de los Modernos, ligados a intereses y prerrogativas políticas y económicas a favor de Inglaterra.

En cuanto a las logias francesas, su historia parece remontar a Escocia, con orígenes en las logias católicas de ese reino y en relación con un personaje controvertido: André Michel de Ramsay (1686-1743), quien creó el mito fundacional de la francmasonería como heredera de la Orden del Temple y las Cruzadas. De ese mito parece desprenderse toda una serie de misterios en torno a este grupo secreto y, por supuesto, una abundante producción editorial que continúa hasta nuestros días (Mercier, 2017: 353-404). Habíamos anotado más arriba que el interés común de los hombres organizados alrededor de las logias era velar por la construcción de una sociedad más armónica; sin embargo, la historia de las relaciones que se construyeron en ese afán también ha revelado que existían diferencias entre ellas y que parecen explicarse por el tipo de inspiración que las motivaba, así como la defensa

de su autonomía política y religiosa. Aunque esquemáticamente, puede decirse que por un lado se encontraban las logias de inclinaciones místicas, cercanas al catolicismo; las logias de ascendencia británica estaban, como puede suponerse, más inclinadas al racionalismo y, por supuesto, desconfiaban de cuanto tuviera tintes de catolicismo y nexos con la Compañía de Jesús. Tampoco las logias germanas fueron ajenas a las disputas de intereses que ya mencionamos, pero en 1782 tuvo lugar una batalla a la que seguramente evoca veladamente *Le Crocodile*. Se reunieron en Wilhelmsbad las logias europeas con el fin de puntualizar temas como el origen y los fines de la francmasonería, pero en dicha convención se comprobó que en el fondo existían profundas luchas de poder entre grupos nacionalistas y grupos con intereses filosófico-religiosos. Antoine Faivre explica esto como el enfrentamiento entre el protestantismo aliado con la postura racionalista de las logias alemanas de ascendencia británica, y en el otro frente, el espiritualismo identificado con el catolicismo y con los jesuitas (Faivre, 1976: 179). No faltaron tampoco las organizaciones que falsamente se calificaban de francmasonas, cuando en realidad sólo utilizaban los símbolos y los rituales para enmascarar movimientos políticos revolucionarios, como fue el caso de los Iluminados de Baviera.

Aunque lo poco que hasta aquí hemos apuntado es ejemplo de la complejidad de la escritura de Louis-Claude de Saint-Martin a través de esta novela filosófica, sin duda queda aún bastante por estudiar a propósito de los referentes que dieron origen a *Le Crocodile*. Más que valorar su perfección formal o demeritarla, es evidente que en ella es válido rastrear esa historia tan poco estudiada del Siglo de las Luces, la que tiene que ver con sus aspectos menos luminosos, los más secretos y tal vez, los que permitan comprender mejor toda su riqueza.

Referencias bibliográficas

- BARGUILLET, Françoise. (1981). *Le Roman au XVIIIe siècle*. París: PUF.
- BEAUREPAIRE, Pierre-Yves. (2018 [2002]). *L'Europe des franc-maçons. XVIIIe-XXIe siècles*. París: Belin, Humensis.
- BÉGUIN, Albert. (1991 [1937]). *L'âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*. París: José Corti.
- BÉNICHOU, Paul. (1981 [1973]). "Iluminismo y poesía. Louis-Claude de Saint-Martin". En *La Coronación del escritor. Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna* (Aurelio Garzón del Camino, Trad.). México: FCE. 84-101.
- DARNTON, Robert. (1968). *Mesmerism and the End of the Enlightenment in France*. Cambridge: Harvard University Press.
- DELON, Michel; MAUZI, Robert; y MENANT, Sylvain. (1998). *Histoire de la littérature française. De l'Encyclopédie aux Méditations*. París: GF Flammarion.

- DUFLO, Colas. (2013). *Les Aventures de Sophie. La philosophie dans le roman au XVIIIe siècle*. París: CNRS Éditions.
- FAIVRE, Antoine. (1976 [1973]). *El Esoterismo en el siglo XVIII* (Jesús Florentino Díaz Prieto, Trad.). Madrid: EDAF.
- FAIVRE, Antoine. (1994). *Access to Western Esotericism*. Albany: State University of New York Press.
- HANEGRAAFF, Wouter J. (1995). "Empirical Method in the Study of Esotericism". *Method & Theory in the Study of Religion*, 7(2), 99-129.
- HANEGRAAFF, Wouter J. (1999). "Some Remarks on the Study of Western Esotericism". *Theosophical History*, 223-232. Recuperado de <http://esoteric.msu.edu/Hanegraaff.html>
- MATTER, M. (1862). *Saint-Martin. Le philosophe inconnu, sa vie et ses écrits, son maître Martinez et leurs groupes d'après des documents inédits*. París: Librairie Académique Didier et Cie., Libraires Éditeurs.
- MELLOR, Alec. (2005). *Dictionnaire de la franc-maçonnerie et des francs-maçons*. París: Belfond.
- MERCIER, Jean-Marie. (2017). *La fabrique de la franc-maçonnerie française. Histoire, sociabilité et rituels. 1725-1750*. París: Dervy.
- SAFRANSKI, Rudiger. (2009 [2007]). *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. En Raúl Gabás (trad.). México: Tusquets Editores.
- SAINT-MARTIN, Louis-Claude de. (1799). *Le Crocodile, ou la Guerre du Bien et du Mal*. París: De l'Imprimerie-Librairie du Cercle Social, l'an VII [de la République].
- SAINT-MARTIN, Louis-Claude de. (2002 [1790]). *L'homme de désir*. Ginebra: Arbre d'Or. Recuperado el 20 de enero de 2020 de <http://www.arbredor.com/ebooks/HommeDesir.pdf>
- VON STUCKRAD, Koku. (2005). *Western Esotericism. A Brief History of Secret Knowledge*. Londres: Equinox Publishing Ltd.

La traducción del pantún al francés o el vuelo impreso de la mariposa

The Translation of Pantun to French or the Printed Flight of the Butterfly

Cynthia LERMA HERNÁNDEZ

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

México

Resumen:

El pantún es una forma fija poética proveniente de Malasia que se incorpora a la poesía francesa de una manera peculiar en el siglo XIX. La estructura comienza a difundirse en Francia mediante una traducción en una nota al final de *Les Orientales* de Victor Hugo, en la que aparece acompañada de otras traducciones árabes y persas proporcionadas por un reconocido orientalista de la época, Ernest Fouinet. En conjunto, esta serie de traducciones participan en la justificación de la estética romántica. Tras esta primera aparición, el pantún será objeto de exploración de sensibilidades poéticas diversas a lo largo del siglo XIX: algunas de sus imágenes son evocadas con insistencia en diversos textos de algunos poetas, y su forma incita a explorar en los efectos de la repetición alternada y organizada de los versos. Con el paso del tiempo, “*Harmonie du soir*” de Baudelaire se convertirá en el modelo de referencia más inmediato de esta estructura poética. El pantún que se desarrolla en Francia plantea un mecanismo singular de repetición de versos (el segundo y cuarto verso de cada estrofa son retomados en el primero y tercer verso de la siguiente) y crea una analogía que distingue de forma precisa naturaleza y experiencia. Además de observar las características y condiciones de esta primera inserción en la nota al final de la obra mencionada de Victor Hugo, el propósito de este artículo es reflexionar sobre las funciones que cumple una forma fija importada de otra cultura, y las circunstancias que permiten su asimilación en la historia literaria francesa.

Palabras clave: formas fijas de la poesía, poesía francesa del siglo XIX, traducción, transferencia cultural, intertextualidad

Abstract

Pantun is a fixed form of poetry (*forme fixe*) that came from Malaysia and which was introduced into French poetry in a peculiar way in the 19th century. The pantun began to spread through a translation from a note at the end of Victor Hugo's *Les Orientales* and by other Arabic and Persian translations provided by a renowned orientalist of the time, Ernest Fouinet. Together, these series of translations participate in the justification of romantic aesthetics. After this first appearance, the pantun became subject of exploration throughout the 19th century. Some of its images are evoked insistently in various texts of some poets and their form encourages them to explore the effects of the alternate and organized repetition of the lines. Over time, "Harmonie du soir" by Beaudelaire has become the most immediate reference model of this poetic structure. The structure of the pantun developed in France possesses a unique mechanism of repetition of lines (the second and fourth lines of each stanza are taken up again in the first and third lines of the following) that creates an analogy that accurately distinguishes nature and experience. As well as observing the characteristics and conditions of its first insertion in Victor Hugo's work, the purpose of this article is to reflect on the functions performed by a fixed form imported from another culture and the circumstances that allow its assimilation in French literary history.

Keywords: fixed forms of poetry, nineteenth-century French poetry, translation, cultural transfer, intertextuality

Las formas fijas de la poesía son moldes estructurales que exigen un número fijo de versos o de estrofas, además de una alternancia precisa de rimas o de ciertas palabras. El pantún es una forma poética originaria de Malasia cuya incorporación en la poesía francesa tiene lugar de manera peculiar en el siglo XIX. Con un mecanismo singular de repetición de versos, el pantún acentúa la tensión poética que oscila entre el flujo lineal del lenguaje y una intención de permanencia, de continuidad, a través de la repetición de sonidos y significados.

Durante el siglo XIX, las formas fijas como la balada, el rondó y el virelay —a excepción del soneto que conservó su prestigio hasta finales de ese mismo siglo— habían dejado de cultivarse. No obstante, en búsqueda de nuevos alientos, algunos poetas posrománticos revalorarán su empleo en su ejercicio poético. En el marco de este reconocimiento por las formas fijas, el pantún se convertirá rápidamente, en tan sólo algunas décadas, en un referente significativo dentro de la historia literaria francesa. Con el paso del tiempo, "Harmonie du soir" de Baudelaire será el modelo de referencia de primera mano de esta estructura poética. La apuesta de este escrito es recorrer el camino, detrás de esta referencia más inmediata, que lleva a una forma poética de tradición oral y de una región tan alejada del hexágono francés a integrarse en el repertorio de formas fijas de la poesía francesa.

La difusión del pantún en Francia comienza con una traducción en una nota al final de la obra *Les Orientales* de Victor Hugo. En primer lugar, observaremos

las características de la estructura y el contexto de esta primera inserción para reflexionar más tarde cómo el pantún participa en la justificación de la estética romántica en la obra de Hugo. Finalmente, observaremos las funciones que cumple una forma fija importada de otra cultura dentro de la práctica de escritura de algunos poetas icónicos del siglo XIX, y las circunstancias que permiten su asimilación en la historia literaria francesa. La presencia del pantún en Francia revela, una vez más, cómo detrás de la noción de originalidad y de ruptura se encuentran el cruce de escrituras y la necesidad de reapropiación de otras voces para reinventarse.

Origen y estructura del “pantoum malai”

En 1829, Victor Hugo incluye un “pantoum malai [sic]”¹ en una de las notas de su obra *Les Orientales*, específicamente en la nota XI que acompaña el poema “Nou-rmahal-la-Rousse”. Este pantún aparece junto a otros fragmentos de textos inéditos orientales de cuya traducción se encargó un poeta y estudioso de lenguas orientales de la época, Ernest Fouinet. La estructura de este pantún se basa en una sucesión de cuatro cuartetos, donde el segundo y cuarto verso de cada estrofa son retomados en el primer y tercer verso de la siguiente. Además de este encadenamiento singular, en cada una de las estrofas se presentan dos temas que se distinguen el uno del otro con gran precisión: el primer tema, desarrollado en los dos primeros versos, se relaciona con imágenes de la naturaleza y referencias geográficas; mientras que el segundo, desarrollado en los dos últimos versos, posee un carácter más íntimo y reflexivo. He aquí el pantún malayo que aparece al final de la nota XI de *Les Orientales* (Hugo, 1829: 418).

Les papillons jouent à l'entour sur leurs ailes;
Ils volent vers la mer, près de la chaîne des rochers.
Mon cœur s'est senti malade dans ma poitrine,
Depuis mes premiers jours jusqu'à l'heure présente.

Ils volent vers la mer, près de la chaîne de rochers...
Le vautour dirige son essor vers *Bandam*.²
Depuis mes premiers jours jusqu'à l'heure présente,
J'ai admiré bien des jeunes gens;

¹ En principio, la palabra “pantún”, que designa esta forma poética de Malasia, debió traducirse al francés como “pantoun” (“ou” para conservar el sonido de la “u” en francés. Sin embargo, en la primera impresión de *Les Orientales* se produjo una errata: se sustituyó por descuido la “n” por la “m” y ésta se reprodujo en las reimpressiones y reediciones sucesivas sin que se prestara atención al error. De ahora en adelante llamaremos a la forma ‘pantún’ para conservar en español el sonido del nombre del poema.

² El uso de cursivas en el poema aparece en la versión publicada en la obra de Hugo en 1829.

Le vautour dirige son essor vers Bandam...
 Et laisse tomber de ses plumes à *Patani*.
 J'ai admiré bien des jeunes gens;
 Mais nul n'est à comparer à l'objet de mon choix.

Il laisse tomber de ses plumes à *Patani*.
 Voici deux jeunes pigeons !
 Aucun jeune homme ne peut se comparer à celui de mon choix,
 Habile comme il l'est à toucher le cœur.

El poema presenta una serie de imágenes de la naturaleza que aparecen paulatinamente en función de la espontaneidad de la mirada que las descubre y contempla. El vasto mar y una cadena de rocas son el fondo espacial sobre el que se pinta el movimiento de mariposas y aves. La voz poética posiciona su mirada respecto a dos referencias espaciales —Bandam y Patani— por lo que es posible circunscribirla dentro de un ámbito geográfico. En este cuadro, en el que se graba con naturalidad cada impresión sensorial —y que no deja de recordar en ese sentido el carácter del haiku japonés— surge el flujo del pensamiento: la revelación de un estado de ánimo y la inclinación de los afectos de la voz poética.

Observemos en las siguientes líneas la ruta que establece la repetición sistemática de los versos en la lectura del poema: en cada una de las estrofas el sujeto lírico es partícipe de una experiencia visual. En la primera y segunda estrofa, el segundo verso evoca la apreciación del vuelo de dos seres que vuelan —una mariposa y un buitre— y la constatación de su desplazamiento.

Estrofa 1 verso 2 Ils volent vers la mer, près de la chaîne des rochers.

Estrofa 2 verso 2 Le vautour dirige son essor vers *Bandam*.

Mediante la recuperación de cada uno de estos versos en la siguiente estrofa, es posible seguir presenciando la continuación del vuelo y experimentar la prolongación del tiempo en que una mirada se suspende en el alejamiento del insecto o el ave. Así, la repetición de ambos versos establece una experiencia temporal: el instante transcurrido en la primera aparición del verso no es el mismo instante invocado en su segunda aparición, sino un tiempo posterior en el que la mirada continúa suspendida sobre la percepción directa de las cosas. De esta manera, el pantún se desenvuelve en torno a dos ejes temporales: el tiempo como una sucesión, experimentado en el movimiento de la mirada que se centra sobre diversos objetos de su atención (mariposa, buitre, palomas), y el tiempo como prolongación de una percepción sensorial a través de la recuperación del mismo verso en la siguiente estrofa.

Este aspecto también puede observarse en la repetición de los versos de las partes introspectivas. La recuperación de los versos en que se expresa una reflexión

revela cómo el movimiento de la consciencia permanece en la esfera de un mismo pensamiento al que se da cauce en la estrofa siguiente:

Les papillons jouent à l'entour sur leurs ailes;
 Ils volent vers la mer, près de la chaîne des rochers.
**Mon cœur s'est senti malade dans ma poitrine,
 Depuis mes premiers jours jusqu'à l'heure présente.**

Ils volent vers la mer, près de la chaîne de rochers...
 Le vautour dirige son essor vers *Bandam*.
**Depuis mes premiers jours jusqu'à l'heure présente,
 J'ai admiré bien des jeunes gens;**

En el ámbito sensorial, la repetición de los versos simula, ante la linealidad natural del lenguaje, la permanencia de un instante, como si los elementos perceptibles hicieran latente su presencia en el flujo de una reflexión. En el ámbito de la consciencia, la reaparición de los versos remite a la interiorización de un pensamiento, cuyo flujo se va ampliando en el transcurso del poema. Así, la repetición evoca la persistencia de una operación sensorial o la prolongación de un giro de la conciencia.

Además de la manera singular de experimentar con la temporalidad, otro de los rasgos significativos de este pantún reside en que ambas dimensiones —percepción e introspección— logran distinguirse de forma precisa y convivir de modo autónomo en el desarrollo del poema. Ambas dimensiones poseen una coherencia estructural independiente de la otra, y el vínculo entre ellas se establece únicamente mediante la estrofa que las contiene. En los dos primeros versos de cada estrofa, la presencia del yo no se manifiesta mediante una marca lingüística y sólo se nos ofrece, con carácter descriptivo, el paisaje de las rocas y el mar. En la lectura de estas partes descriptivas no puede percibirse con claridad la tonalidad afectiva que emana del sujeto poético; sólo alcanza a percibirse la calidad de su atención centrada sobre la realidad exterior. La significación de estas imágenes se revela con la aparición de los dos últimos versos de cada estrofa: la realidad descriptiva se impregna entonces de la fuerza de estos dos últimos versos que se vuelcan sobre emociones subjetivas, y en la que el yo del poema, con su pasado y emociones, se revela explícitamente.

Finalmente, señalemos la relación semántica que sugiere la convivencia de las dos dimensiones mencionadas en el párrafo anterior. La percepción en este poema se focaliza sobre el mundo exterior, sobre la amplitud del cielo y del mar. Estos elementos junto con el vuelo de las mariposas y las aves construyen una isotopía del aire y del espacio, de suerte que los sentidos se envuelven de una condición de ligereza o soltura. No obstante, esta dimensión contrasta con la sensación de disforia manifiesta en la parte introspectiva de la primera estrofa donde se confiesa un corazón enfermo y la perdurabilidad de su malestar. Ésta es, nos parece, una de las contraposiciones semánticas más notable y conmovedora del poema. El pesar

afectivo se va suavizando conforme éste avanza, pero la oposición de esta dimensión espacial con el ensimismamiento del sujeto poético cubre todo el poema. Este último aspecto puede ayudarnos a entender la profunda inclinación que tuvieron algunos poetas románticos hacia estos versos.

Este poema, que en la obra de Victor Hugo se denominó simplemente “pantoum malai”, es en realidad un pantún *berkait*, un pantún “encadenado”. El pantún, en su forma clásica, es una forma breve que surgió en Malasia en el siglo XV, compuesto de una sola estrofa de 4 versos de rimas cruzadas, ab-ab, en el que se expresa por lo regular una alegoría o un aforismo y está compuesto de dos partes: los dos primeros versos son llamados *pembayang*, es decir, “portadores de presagio”, y remiten a objetos presentes en la naturaleza o que circundan el hogar. Esta primera parte está conformada de imágenes que intrigan y crean una tensión ofreciendo la mitad de una imagen que queda sin respuesta ni sentido aparente, para crear una sensación de perplejidad y suspenso (Haji Salleh, 2013: 2). La segunda parte revela la significación de las cosas: expresa un sentimiento humano, por lo regular amor o traición, o enuncia una sentencia proverbial. Estos dos últimos versos son llamados *masud*, que significa el “sentido”. Los dos primeros versos crean la atmósfera, generalmente a través de una imagen que surge de la naturaleza, y preparan para recibir los dos siguientes que vinculan las primeras imágenes con un sentido más reflexivo.

El pantún es una forma poética popular y anónima que forma parte fundamental, desde hace varios siglos, de la vida cultural de los malayos: se danza, se intercambia en combates verbales, se canta, se enuncia como proverbio con fines religiosos, morales, pedagógicos, políticos, comerciales. Así, el pantún es parte de un ámbito personal, familiar y ceremonial (Voisset, 2015: ix). Existen muchas variaciones del pantún. Los hay de 2, 6, 8, 10, 12 o 20 versos, pero la forma más apreciada es la breve, la de una sola estrofa con cuatro versos (Haji Salleh, 2013: 2). El siguiente ejemplo, traducido aquí al español (Elout citado en Voisset, 1997: 43), es un pantún de una sola estrofa de cuatro versos en el que se refleja claramente la analogía sutil que se establece entre las dos mitades de la estrofa para evocar la experiencia del amor y sus embates.

Grandes hormigas sobre el tallo de bambú
Una vasija llena de agua rosa
Si la pasión del amor se apodera de mi ser,
Espero sólo por ti ser curada

El núcleo esencial del pantún, su ADN, señala Georges Voisset (2015: ix), reside en esta analogía sobre la que se dice no debe ser ni tan evidente ni tan oscura para no poder entenderse. Henri Fauconnier en su novela *Malaisie* menciona en algún momento que los dos primeros versos de un pantún sólo crean la atmósfera sin llegar al punto de una metáfora. En ese sentido, la analogía del pantún no buscaría

trasladar abiertamente el significado de una noción a otra, sino dirigir los sentidos y el ánimo del escucha hacia la cualidad de ciertos elementos de la naturaleza, cuya connotación afectiva será revelada de forma clara en la segunda parte.

Una de las variaciones poéticas del pantún es el pantún *berkait*, que fue el que inspiró la estructura fija del pantún francés y que apareció traducido por Ernest Fouinet en la obra de Victor Hugo al final de la nota XI junto con otros poemas árabes y persas. De entre toda esta serie de traducciones, el poema malayo es el único texto que parece haber tenido una verdadera influencia ulterior sobre la literatura francesa. Observaremos primero el papel y el valor que adquiere el pantún *berkait* dentro del compendio poético de Victor Hugo para, más tarde, presentar el contexto que favorece la inserción y la adaptación de esta forma poética en la tradición francesa.

El pantún a pie de página: alteridad y espejo

Ernest Fouinet fue uno de los primeros orientalistas románticos que se formaron después de la Revolución en la Escuela de lenguas orientales (De Kerno, 2013: 3). Alternó su labor en el Ministerio de Finanzas con su vena de poeta, novelista y traductor. Actualmente sólo es conocido por haber proporcionado a Victor Hugo los fragmentos de los poemas orientales citados en la nota XI de *Les Orientales*. Fouinet era miembro de la Sociedad Asiática cuando Victor Hugo tuvo el deseo de conocer poemas de Oriente para integrarlos en la composición de *Les Orientales*. Fue entonces que decidió buscar traductores, tras lo cual le fue recomendado el talento orientalista de Fouinet. Este hombre de 40 años, quien se convirtió rápidamente en el colaborador de Victor Hugo (joven poeta de aproximadamente 26 años), le envió una serie de cartas (en total seis) en las que incluyó fragmentos de textos orientales —21 árabes, 6 persas y 1 poema malayo— seleccionados y traducidos por él mismo con la esperanza de que fueran de utilidad en la composición de la obra del poeta. En las cartas se refleja, por un lado, el enorme prestigio del que gozaba Victor Hugo y, por otro, el conocimiento y la pasión orientalista del traductor puestas, con gran regocijo, al servicio del poeta romántico. Victor Hugo no propuso ningún cambio al traductor e integró casi todos los textos, escritos en prosa, en la nota XI de su obra. El poeta retoma palabra por palabra, casi en su totalidad (Larcher, 2014), los comentarios con los que Fouinet acompañaba sus traducciones. El orientalista le había otorgado, finalmente, el derecho de exclusividad: “J’ai traduit tout ceci, fort négligemment quant au style qui est plus arabe que français. Mais c’est ce qu’il faut, l’exactitude y est. Comptez-y et regardez ce que je vous fais connaître comme votre propriété exclusive ; il serait beau pour moi de pouvoir vous enrichir” (Fouinet citado en Martineau, 1920: 116).

Les Orientales surge, como el mismo poeta lo admite en su prefacio, en un momento de gran influencia del orientalismo (Hugo, 1829: ix). Además de ello, como ya se ha demostrado en numerosas ocasiones, la guerra de independencia de Grecia, un suceso político contemporáneo, provocó una fuerte inclinación hacia las culturas orientales por parte de los poetas románticos (Grant, 1979: 894). *Les Orientales* está directamente inspirada en este evento histórico: al menos la primera mitad de la obra evoca este suceso. La obra comprende 41 poemas en los que se refleja, sin duda, el color deslumbrante de Oriente, pero también un trasfondo de oscuridad, destrucción y muerte persistente en todo el conjunto. Los poemas están seguidos de “Notas” que remiten a 16 de éstos. La nota XI, vinculada con el poema XXVII titulado “Nourmahal-la-Rousse”, es la más larga y en ella aparecen los textos traducidos por Fouinet:

Bien que cette pièce ne soit empruntée à aucun texte oriental, nous croyons que c’est ici le lieu de citer quelques extraits absolument inédits des poèmes orientaux qui nous paraissent à un haut degré remarquable et curieux. La lecture de ces citations accoutumera peut-être le lecteur avec ce qu’il peut y avoir d’étrange dans quelques-unes des pièces qui composent ce volume. (Hugo, 1829: 399)

Así, Victor Hugo advierte al lector que la presentación de estos fragmentos de textos orientales, en el que se incluye al final el pantún malayo, ayudarán al lector a familiarizarse con ese aire de rareza que se desprende a lo largo de *Les Orientales*. Éste no es el único momento donde Victor Hugo intenta justificar y defender la singularidad de su obra. No hay que olvidar que el ejercicio poético de los románticos consistió en un trabajo consciente que buscaba liberar al yo poético de las obligaciones tácitas de objetividad y belleza a las que se había sometido anteriormente. De esta posición surgió un combate contra los defensores del clasicismo que proponían un arte de la moderación y de la armonía estilística. Así, *Les Orientales* tuvo un éxito público inmediato y gigantesco, pero como lo señala Sandrine Raffin (citada en Gleizes, 2004: 97), fue el blanco de la hostilidad crítica quien condenó la “rareza” e incluso la “monstruosidad” del compendio poético. En el prefacio de la primera edición de *Les Orientales*, Victor Hugo, consciente de la “rareza” y la singularidad de las imágenes de su obra, decide defender anticipadamente la libertad del poeta para explorar cualquier geografía, imagen, color y tema que le permita ir en busca de la “alta poesía” (Hugo, 1829: iii). La nota XI, en la que aparece el pantún y los otros poemas árabes y persas, tiene justamente la intención de racionalizar este vuelco hacia la poesía de Oriente y de mostrar, mediante ejemplos concretos, la nueva “fuente” de renovación poética a la que alude en el prefacio: “Ce que Hugo cherche, c’est d’une part à rendre tangible, audible, quasi palpable l’orientalisation de son écriture poétique, et d’autre part à accoutumer le lecteur à une poésie qui sort complètement de ses cadres habituels” (Millet, 2017). De esta manera, las traducciones orientales de la nota XI permiten al lector

visualizar la “grandeza” y el “brillo” de ese Oriente que Victor Hugo evoca de manera abstracta en su prefacio.

Ahora bien, lo que es significativo es que Hugo haya decidido integrar los fragmentos que Fouinet le hizo llegar en la nota que acompaña el poema “Nourmahal-la-Rousse” cuando, según afirma el orientalista en una de sus cartas, parecían estar destinados al prefacio (Fouinet citado en Martineau, 1920: 115). El poema “Nourmahal-la-Rousse” presenta, en su carácter más bestial, a los animales de un bosque selvático. La escena de las fieras, desarrollada en cinco estrofas de versos octosílabos, funge como un punto de comparación que permite, en la sexta y última estrofa, revelar el peligro del objeto del deseo escondido tras la dulzura de la mirada y voz de Nourmahal que, el poeta precisa, es una palabra árabe que significa “luz de la casa”:

Eh bien! seul et nu sur la mousse,
 Dans ce bois-là je serais mieux
 Que devant Nourmahal-la-Rousse,
 Qui parle avec une voix douce
 Et regarde avec de doux yeux! (Hugo, 1829: 257)

El hecho de que Victor Hugo haya integrado los poemas traducidos por Fouinet en la nota que acompaña este poema se explica probablemente por la proximidad estética entre “Nourmahal” y las traducciones. Para Moussa (2015), la representación de la sexualidad animal de uno de los poemas árabes que aparece en las notas, “La Cavale”, se traslada de forma metafórica al poema “Nourmahal-la-Rousse” (105). En ese sentido, podemos afirmar lo mismo sobre el pantún malayo. El mecanismo que vincula los dos temas (naturaleza e introspección) dentro del pantún se traslada también a este poema: las primeras cinco estrofas de “Nourmahal-la-Rousse” presentan una serie de imágenes de la naturaleza que quedan sin respuesta ni sentido aparente, hasta que en la sexta estrofa se logra comprender toda su significación: la bestialidad de las fieras agazapadas entre los matorrales fue previamente evocada para poder captar el poder de fascinación y angustia que provoca una mujer. Así, “Nourmahal-la-Rousse” posee un erotismo animal cuyas cualidades se reflejan en ciertos rasgos de las traducciones poéticas de la nota XI, y se construye además a través de una lógica que recuerda a la del pantún malayo.

Es posible justificar estas semejanzas como resultado del trabajo de confección de los últimos detalles de la obra de Victor Hugo. No sería arriesgado afirmar esto, ya que hay elementos de las traducciones que aparecen explícita e implícitamente en la construcción de los poemas de Hugo. Como se sabe, aunque las traducciones dirigidas por Fouinet al poeta fueron redactadas desde la urgencia de entregar el manuscrito, el poeta logra integrar en su obra algunos elementos inspirados de las traducciones. Así, el mismo Hugo explica que en el poema “Adieux de l’hôtesse arabe” integra un fragmento traducido de uno de los poemas de la nota XI, a saber,

“La Cavale” (Hugo, 1829: 401). De igual manera, las imágenes del célebre poema “Les Djinns” tienen correspondencias estrechas con uno de los poemas árabes de la misma nota, *Traversée du désert pendant la nuit* (Hugo, 1829: 403) que evoca el terreno frágil y solitario donde se advierte la presencia de criaturas sobrenaturales.

Aunque el propio Hugo explique que el poema “Nourmahal-la-Rousse” no proviene de ningún texto oriental, una lectura atenta nos revela las proximidades señaladas en los párrafos anteriores que son fruto, quizá, de una coincidencia estética o de un trabajo de retoque inspirado por la lectura de las traducciones. Aunque los textos que Fouinet proporcionó a Hugo tuvieron muy poca influencia sobre la construcción de *Les Orientales* (Larcher, 2014: 117), su descubrimiento, poco tiempo antes de enviar su manuscrito, le permite encontrar una prueba de afinidad estética donde se reconoce a sí mismo y, por otra parte, le permite argumentar ante el público a favor de la estética romántica. Las traducciones se integran al texto de Victor Hugo como un paratexto que guía la lectura estableciendo un imaginario que pueda ser compartido con su público receptor.

El vuelo de la mariposa: la ruta de la apropiación

El pantún malayo cierra esta serie de fragmentos traducidos que constituyen una verdadera antología de poesía oriental llena de comparaciones inusitadas, rupturas semánticas y un “desorden lírico de ideas” (Hugo, 1829: 406). El objetivo de este artículo no nos permite detenernos con detalle en las características del conjunto de las traducciones, pero quien nos lee podrá percibir la singularidad de estas imágenes en la obra de Hugo. No obstante, quisieramos decir que en ellas se van entretrejiendo imágenes de una naturaleza, a menudo mordaz, donde se manifiesta una serie de figuras que identifican y construyen el poder y misterio de Oriente: camellos, caballos, lanzas y arcos en medio del fragor de batallas, escenas de recogimiento entre las que surge, de pronto, una voz poética padeciendo una herida amorosa.

Ahora bien, de todos los fragmentos de los poemas que Fouinet proporcionó a Hugo, sólo el pantún malayo parece haber tenido una influencia ulterior sobre la literatura francesa. No parece haber en el curso del siglo XIX un poema francés que haya recibido de manera evidente una influencia de algún poema árabe o persa entre los que aparecen en la nota (Larcher, 2014: 117). Sin duda, esto se debe en gran parte a las características de su estructura. De todas las traducciones ofrecidas por Fouinet, sólo el pantún malayo, aunque escrito en prosa, conserva la organización visual de un poema y su composición, regulada por la repetición de versos y la distinción de temas, es la única del compendio que llama la atención sobre su forma. Este valor estructural aunado a la posición final que ocupa en el compendio focalizan la atención sobre esta dulce voz poética que improvisa dulcemente una canción frente al mar.

El pantún originalmente es una forma oral, anónima y popular que se integra en la literatura francesa a través de la escritura. Fruto de un trabajo de traducción hecho bajo la presión y apuro de una solicitud, se integra repentinamente bajo el influjo del azar de un pensamiento, el de Ernest Fouinet,³ su traductor y transmisor, quien decide incluir en último momento, al final de todos los textos árabes y persas, esta voz que se caracteriza, como él mismo la definió, “por un aire de calma e ingenuidad” (citado en Martineau, 1920: 118). Encarnado en la traducción y escritura, el pantún retoma caminos distintos e insospechados en la literatura francesa. Por una parte, algunas de sus imágenes son evocadas con insistencia en diversos textos de algunos poetas y, por otra, su forma incita a explorar en los efectos de la repetición alternada y organizada de los versos.

Lo que impactó, por un lado, es la fuerza de la imagen material del vuelo. En 1838, Théophile Gautier publica *La Comédie de la mort*, un compendio poético que reúne textos escritos en diferentes fechas. En este compendio aparece un poema titulado “Pantoum” donde se evoca la imagen del vuelo de las mariposas sobre el mar.

Les papillons couleur de neige
 Volent par essaims sur la mer;
 Beaux papillons blancs, quand pourrai-je
 Prendre le bleu chemin de l’air? (Gautier, 1838: 89)

Aquí hay un aspecto muy importante que señalar. En este poema, Gautier no toma en cuenta la repetición de los versos ni la alternancia de los temas del pantún; pareciera que la posición del sujeto poético que observa el revoloteo de los lepidópteros determinara o justificara para él la denominación de pantún. En ediciones posteriores el poema dejará de llamarse “Pantoum” y se titulará simplemente “Les papillons”. En efecto, este primer ejemplo no puede considerarse un pantún desde el punto de vista estructural, pero el gesto de Gautier revela el efecto y el tipo de maniobra efectuada por los poetas del siglo XIX para asimilar la forma dentro de la tradición francesa. Estos poetas irán haciendo propios los matices del brillo de esta “piedra preciosa” (Hugo, 1829: 419), colocada al final de la serie de las traducciones de la Nota XI, sin ninguna inquietud por conservar

³ Es preciso decir que Fouinet no fue quien tradujo primero este poema a una lengua europea. En 1812, William Marsden, naturalista y orientalista irlandés, ya lo había traducido al inglés en su libro *A Grammar of the Malayan Language*. En 1824, un holandés, C. P. J. Elout, tradujo la obra de Marsden al francés. De esta traducción Fouinet recuperará el poema haciendo rápidamente algunos cambios, antes de enviarlo a Victor Hugo. Los cambios que Fouinet realiza a la traducción de la primera versión en francés de Elout nos parecen fundamentales para construir el efecto de equilibrio que transmite el poema. De este modo, las primeras traducciones del pantún de las mariposas (la de Marsden y la de Elout) aparecen por un interés lingüístico y didáctico. Tras extraerlo de este contexto, Fouinet incorpora el poema en otra dimensión. Éste encarna entonces, junto con los otros poemas árabes y persas, una nueva libertad que invita a explorar otro tiempo y espacio.

o considerar el origen y la particularidad del género, más allá de la mención de que se trata de un pantún malayo. Lo que importa, en primera instancia, y que se puede observar en este poema de Gautier, es la posibilidad de integrar las impresiones y sensaciones de una lectura significativa, la obra de Hugo, en el propio trabajo creativo. El título que Gautier acordó en un principio a su poema es la impronta del influjo que la escritura de Hugo tuvo sobre la suya. Después, como veremos, surgirán otros motivos que llevarán a la manipulación y apropiación de la forma poética.

Otro ejemplo, en el mismo sentido que el de Gautier, es un poema de Gérard de Nerval. Este poeta retoma la sencillez de la imagen capturada en el pantún en el segundo cuarteto de un soneto llamado *À Mme Aguado*, revelado al público en 1924, cuya variación aparece en 1941 con el título *Erythrée* a partir de otro manuscrito del autor. Se trata de un poema que mezcla imágenes oníricas con evocaciones dispersas de Oriente donde el sujeto poético encarna precisamente el vuelo del buitre sobre Patani, y el revoloteo de las mariposas se amplía con una sensación de profusión.

Si tu vois Bénarès, sur son fleuve accoudée,
 Détache avec ton arc ton corset d'or bruni
 Car je suis le vautour volant sur Patani,
 Et de blancs papillons la mer est inondée. (Nerval, 1969: 46)

En un fragmento, el propio Nerval comenta con sencillez el efecto producido por la lectura del pantún malayo: “Cette chanson est sans suite. Qui tenterait d'en peindre l'effet risquerait de se rendre inintelligible. Le principal plaisir que l'on éprouve, c'est peut-être d'y trouver le nom de Bandan ou de Patani, que l'on écoute avec délices, comme de la musique” (citado en Voisset, 1997: 48). Pareciera así que, por una parte, la sola mención de las referencias geográficas lograra trasladar su pensamiento a un espacio sutil de ensoñación musical donde las imágenes del pantún se impregnan, afirma Larroutis (1959: 366), de una significación secreta, como un jeroglífico o símbolo alquimista.

Las imágenes evocadas en el pantún de las mariposas que aparece en *Les Orientales*, obra que marcó significativamente la práctica literaria de ambos poetas, se convierten en las piezas de un estampado que les permite confeccionar la imagen de un Oriente formado por muchos orientes —en el caso de estos dos ejemplos, el claro colorido de la India con imágenes del sureste asiático provenientes del pantún—. En el poema de Gautier, la mariposa se convierte en símbolo del deseo de alcanzar los labios de una mujer que, por lo demás, es una bayadera, bailarina hindú cuya figura impactó a los poetas románticos. De este modo, el carácter poético de una especie tan valorada en poesía desde mucho tiempo atrás, circunscrita en el espacio de dos nombres, Bandam y Patani, permite el viaje, una travesía hacia otro territorio donde ofrecer otras libertades al ejercicio poético.

La influencia del pantún malayo no sólo se reflejó en la aparición insistente de estas imágenes que acabamos de presentar, sino también en la adopción de su estructura practicada por varios poetas del siglo XIX. La primera tentativa por reconstruir la estructura del pantún, a partir de la traducción publicada en la obra de Hugo, fue, según Chevrier (2007: 126), la de Auguste Vacquerie, poeta que sostuvo estrechos lazos literarios y familiares con Víctor Hugo, quien publica en 1840 un poema de cuatro estrofas, de rima abrazada y titulado “L’heure du berger” en su obra *L’enfer de l’esprit*. En este poema, Vacquerie retoma la repetición alternada de los versos enlazando imágenes de la naturaleza con una reflexión íntima, aunque la analogía precisa entre estas dos dimensiones se va diluyendo conforme avanza el poema. He aquí la primera estrofa del texto:

L’oiseau pour s’endormir vient de fermer ses ailes,
 La lune jette aux flots un regard triste et doux,
 Je vais, si je le peux, tromper les yeux jaloux,
 La belle qui m’attend est belle entre les belles. (Vacquerie, 1840: 227)

En 1850, Charles Asselineau, hombre de letras, escritor y crítico de arte, propone una variante del pantún que aparece publicado en la *Revue de Belgique*. En su poema, Asselineau emplea siete estrofas de rimas alternadas conservando el principio de repetición de versos, mas no la doble estructuración semántica. Asselineau añade un detalle a su poema: el último verso de éste retoma el segundo verso de la primera estrofa (Aroui, 2010: 338). En 1857, Théodore de Banville incluye en su obra *Les odes funambulesques* una variante del pantún inspirada por la tentativa de Asselineau (Banville, 1882: 290). En su propuesta, Banville emplea 10 estrofas de rimas cruzadas y cierra el poema retomando el primer verso de toda la estructura. Este último rasgo no aparece en el pantún malayo pero se convertirá, en el marco del éxito de la obra de Banville, en el distintivo de la definición del pantún francés. Así, por ejemplo, las variantes del pantún⁴ de la poeta Louisa Siefert retoman, imitando a Banville, el primer verso de la primera estrofa en el último de cada poema. Los poemas pantún de Siefert conservan la alternación de los versos y se componen de numerosas estrofas que varían entre 8 y 14. En sólo uno de ellos, la poeta desarrolla la analogía entre naturaleza y experiencia.

La presentación de estas primeras tentativas nos lleva a considerar varios aspectos. Lo que observamos, en primer lugar, es una generación de poetas a mitad del siglo XIX cuyos integrantes, al informarse constantemente sobre literatura y su propio quehacer poético, se siguen e imitan a medida que esto les permite encontrar nuevas posibilidades de exploración. Sin duda, se trata de una generación para la cual la figura de Víctor Hugo representa una autoridad literaria determinante. En esta dinámica

⁴ *Pantoum*, publicado en 1881 en *Poésies inédites*. *Brumaire*, publicado en *L’Année républicaine* (1869) y *En passant en chemin de fer* que aparece en la segunda edición de *Rayons perdus* (1869).

de comunicación entre hombres y mujeres de letras, el pantún comienza a aclimatarse en Francia. Ahora bien, en estas primeras tentativas que intentan restituir —de manera muy variada y libre, pero conforme a la versificación francesa— la forma del pantún, Théodore de Banville desempeña un papel fundamental.

Banville se inclinó fervientemente por revivir antiguas estructuras fijas de la poesía francesa, algunas olvidadas desde el siglo XVI, y mostró un interés particular por estructuras como la del pantún a la cual, gracias a su autoridad literaria, le dio una gran visibilidad. La práctica de las formas fijas tradicionales puede observarse en toda su carrera literaria: el rondó, el triolet, el madrigal o la balada figuran a lo largo de su obra poética, así como otras “curiosidades” como el pantún. El trabajo de continua experimentación llevó a Banville a jugar con las posibilidades de estas formas, de suerte que en su trabajo literario se observan numerosas variaciones y una gran maleabilidad de estas estructuras cuyas reglas estrictas, paradójicamente, presenta en 1871 en su *Petit traité de poésie française* (Lloyd, 2004: 657). El uso de las formas fijas influirá indudablemente la de otros poetas en busca de nuevas vías de renovación. Hay que recordar que Banville es una figura clave y de autoridad en la literatura posromántica: fue íntimo amigo de Baudelaire, uno de los maestros de Mallarmé, de Verlaine y de Rimbaud. De esta manera, la práctica de estos poemas de forma fija, en la que incluimos el pantún, contribuyeron, según la tesis de Rosemary Lloyd (2004), a dar flexibilidad a la versificación clásica y a preparar el terreno para el verso libre (659).

En los ejemplos aquí mencionados, se observa un intento por naturalizar el pantún en el marco de las reglas de versificación francesa, pero mediante una práctica libre, variable y lúdica que reflejará la necesidad, cada vez más evidente, de dar holgura al verso dejando de lado el rigor de las reglas. No obstante, en la intención de naturalizar una estructura conforme al pulso poético de una generación, el rasgo de la otredad estará siempre presente, ya sea retomando en el título del poema el término de “pantoum” o recuperando uno o algunos de sus rasgos.

Esta última observación nos lleva al final de este recorrido. En 1857, Baudelaire publica sus *Fleurs du Mal* donde aparece el poema “Harmonie du Soir” en el que se descubre el mecanismo esencial del pantún, la recuperación del segundo y cuarto verso en el primer y tercer verso de la siguiente estrofa, aunque no conserva la doble estructuración semántica.

Voici venir les temps où vibrant sur sa tige
 Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;
 Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir;
 Valse mélancolique et langoureux vertige!

Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;
 Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige;
 Valse mélancolique et langoureux vertige!
 Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.

Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige,
 Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir!
 Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir;
 Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige.

Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir,
 Du passé lumineux recueille tout vestige!
 Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige...
 Ton souvenir en moi luit comme un ostensor! (Baudelaire, 1857: 101)

La repetición fue uno de los modelos más simples que sirvió a Baudelaire para registrar en el poema la presencia de una imagen impuesta al espíritu con obsesión persistente; algunas veces a través de la aliteración y la asonancia, pero también a través de la repetición de fragmentos de versos, versos enteros y grupos de versos (Cassagne, 1982: 99). Baudelaire encontró en aquellas formas fijas que revivieron o se descubrieron, como el pantún, una posibilidad que respondía al flujo de una imagen insistente. Una estructura, por ejemplo, frecuentemente utilizada por el poeta fue la repetición de un verso al principio y al final de una estrofa retomada del mecanismo de antiguas formas fijas. La imitación por parte de Baudelaire del modelo del pantún responde seguramente a estas tentativas de su época por revivir y experimentar con antiguas y nuevas estructuras (Cassagne, 1982: 107).

“Harmonie du soir” es uno de los poemas más célebres de la poesía de Baudelaire. Su popularidad se debe en parte a la ausencia de ese carácter mórbido y perverso presente en muchos otros de sus poemas, y su construcción conserva fielmente la repetición mecánica de los versos del pantún malayo. Aunque la alternancia de los dos temas, naturaleza e introspección, no se presenta de manera sistemática, sí se manifiesta de manera sutil: el movimiento circular y repetitivo de los olores y sonidos de la tarde se refleja en la persistencia y el retorno de un recuerdo evocado por el sujeto poético en el último verso del poema.

Reflexión final

El pantún es un objeto cultural que se transfiere del sureste de Asia a Francia en el siglo XIX. Victor Hugo no lo introdujo en la poesía romántica europea: fue un poeta alemán, Adelbert von Chamisso, quien diez años antes de la aparición del pantún en las notas de Victor Hugo, había compuesto tres poemas bajo el modelo malayo (Voisset, 1997: 16). Sin embargo, fue gracias a Hugo que surgió un interés intelectual por esta forma poética, tanto por sus imágenes como por su estructura, por parte de varios poetas icónicos en la historia literaria francesa del siglo XIX. Este artículo se detiene con el poema “Harmonie du soir” que, con el paso del tiempo, se convirtió en el modelo más célebre del pantún francés. Este poema de Baudelaire es la referencia más inmediata y popular (indudablemente por el rol de los

manuales escolares y diccionarios, además de ser el primer poema de Baudelaire en haber sido musicalizado) de una estructura tras la cual se descubre un fenómeno de reapropiación de una forma fija que tuvo lugar en el siglo XIX y que cumplió varias funciones.

Tal y como dice Pacheco (1998), “Oriente aparece en la cultura europea del siglo XIX con los caracteres de una revelación. [...] Ante él, todas las inteligencias europeas vuelcan su curiosidad en el estudio de Oriente” (99). O como el propio Victor Hugo lo afirma en su prefacio, “[...] on s’occupe beaucoup plus de l’Orient qu’on ne l’a jamais fait. Les études Orientales n’ont jamais été poussées si avant. Au siècle de Louis XIV on était helléniste, maintenant on est orientaliste” (1829: ix). Victor Hugo, como muchos otros, dirige su mirada a Oriente para representarse y encontrar proximidades con el Otro. El pantún malayo forma parte de un conjunto de textos poéticos traducidos del árabe y del persa, cuya función es construir un universo palpable, evidente, que ejemplifique los giros que puede realizar una poesía atrapada en restricciones de forma y temas. Esto es posible gracias al trabajo de un mediador cultural, Ernest Fouinet, quien proporciona un material nuevo que permite, como muchos de los trabajos orientalistas de carácter científico de la época, presentar nuevas temáticas y nuevos universos de experimentación al arte (Lançon, Moussa y Murat, 2015: 12). De este modo, el pantún contribuye junto con los otros poemas traducidos que lo acompañan, a dar validez a una nueva libertad poética declarada abiertamente en el prefacio de *Les Orientales*. A ello se añade un fenómeno que quisiera mencionar brevemente aquí, pero que permite plantear otras interrogantes y nuevos ejes de estudio en torno a la presencia del pantún en Francia. Antes del siglo XIX, traducir consistía sobre todo en adaptar las obras extranjeras al gusto francés, lo que llevaba a modificar el tono y varias veces el contenido de los textos. A principios del siglo XIX, aparecerá una mayor atención e interés por la particularidad y el genio individual que provocará, a su vez, un cambio en la práctica de la traducción (Bereaud, 1971: 227). El objetivo de traducción declarado por Ernest Fouinet en la correspondencia sostenida con Hugo coincide con esta nueva sensibilidad que insta a conservar los elementos de la cultura y lengua original y que, además, defendieron los románticos (Moussa, 2015: 99).

Luego de la presentación oficial de la estructura del pantún en la obra de Hugo, circunscrita en el prestigio inmediato que adquiere *Les Orientales* en la época, algunas imágenes específicas del pantún toman el vuelo y se integran a un horizonte cultural que permite construir una imagen heterogénea de un Oriente que representó muchas veces una vía de escape. Oriente se reveló a varios poetas del siglo XIX como una fuente idílica de poesía donde se desplegaban valores opuestos al culto del progreso y al materialismo burgués que tuvieron lugar después de la Revolución (Lançon, Moussa, Murat, 2015: 15). En el caso del pantún, a través de los ejemplos de Gautier y Nerval, se despliega un espacio musical y sensorial bajo la evocación del vuelo y otros espacios geográficos: las

mariposas, las aves y la ciudad lejana adquieren entonces un sentido encubierto y fascinador.

Finalmente, la forma del pantún refleja la necesidad de renovación estética. El poema encuentra un parentesco con antiguas formas fijas empleadas en la poesía francesa y se integra al repertorio de estructuras que permitió experimentar a algunos poetas —de forma lúdica y libre— para dar mayor flexibilidad al estilo y las formas clásicas.

El tipo de asimilación del pantún en la tradición poética francesa llevará más tarde a emplear el término “*pantoum à la française*” (Voisset, 2015: ix) que se traduce como la adopción despreocupada por la singularidad del género e impulsada por la sensibilidad particular de una generación de poetas. De esta manera, en el siglo XXI, se lamentará que el éxito prodigioso del pantún en todas las lenguas de occidente, que comienza justamente con la publicación del pantún de las mariposas en la nota de Hugo, haya tenido lugar bajo el olvido de la analogía fundamental que conforma el sentido del pantún, y la indiferencia por las características del género en sí mismo (Voisset, 2015: ix). Sin embargo, nos parece que es difícil oponer las nociones de falsedad y autenticidad en una dinámica universal en la que todo objeto cultural, transferido de un contexto a otro, transforma su sentido y sufre, sin duda, un proceso de resignificación. Cuando la atención comienza a centrarse sobre la estructura del pantún más que en sus imágenes, las variaciones serán múltiples: se emplearán diferentes tipos de rimas (abrazada, cruzada), diferentes números de estrofas y de versos; algunos poemas omitirán la analogía entre los dos dísticos, en otros se irán diluyendo conforme se desarrolla el poema. El elemento que distinguirá de forma más clara al pantún francés será la recuperación del primer verso de la primera estrofa en el último de toda la estructura, el cual instituye —jugando con el poder de su autoridad literaria— Théodore de Banville en su *Petit traité de poésie française*. De todas estas tentativas, es esencial observar la flexibilidad y libertad con las que se manipuló la estructura en búsqueda de vías de renovación. Esta búsqueda iba a desembocar en lo que Mallarmé definió como el hecho único y extraordinario en la poesía francesa que haría dejar las reglas de lado para hacer surgir el “verso libre” (Mallarmé, citado en Lloyd, 2004: 655-656).

El poema “*Harmonie du soir*”, el ejemplo más aparente e inmediato del pantún en francés, permitió trazar la ruta de un préstamo y la inserción de una forma que responde, más allá del mero exotismo, a necesidades de renovación estética y de encuentro con el Otro. La exploración del pantún no desaparece en el siglo XIX: Paul Verlaine, Leconte de Lisle, Jules Laforgue, René Ghil, entre otros, realizan nuevas tentativas después de los ejemplos aquí citados, y otras expresiones tienen lugar durante el siglo XX, no sólo en Francia sino en diferentes partes del mundo y en diferentes lenguas. Poco a poco la poesía francesa, durante los siglos XX y XXI, comenzará a considerar el pantún a partir de las cualidades específicas de una forma poética proveniente de Malasia. Además de los trabajos de traducción para

recrear “la deliciosa originalidad” del pantún, se han publicado escritos muy rigurosos que intentan profundizar en la especificidad del género.⁵

Sin duda, este recorrido nos revela cómo un desplazamiento semántico, mediado por la traducción, representa una nueva construcción de sentido. En el siglo XIX, cuando el pantún se introduce en Francia, Occidente lanza la mirada al mar desde un nuevo horizonte imaginado, circunscrito en nuevas geografías, pero reconoce su tradición en el rigor de su forma, de suerte que, otra vez, en este flujo constante y universal que nos lleva al Otro, se revela la proximidad y la diferencia.

Referencias bibliográficas

- AROU, Jean-Louis. (2010). “Métrique et intertextes dans le *Pantoum negligé*”. En *La poésie jubilatoire*. París: Éditions classiques Garnier. 327-360.
- BANVILLE, Théodore de. (1882). *Mes souvenirs* [Libro digitalizado]. París: G. Charpentier. Éditeur. Recuperado el 15 de febrero de 2020 de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k202916b/f294.image.r=mes%20souvenirs%20theodore%20de%20banville>
- BAUDELAIRE, Charles. (1857). “Harmonie du soir”. En *Les fleurs de mal* [Libro digitalizado]. París: Poulet-Malassis et de Broise. Éditeurs. 101-102. Recuperado el 5 de agosto de 2019 de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1057740n/f119.item>
- BEREAUD, Jacques. (1971). “La traduction en France à l’époque romantique”. *Comparative Literature Studies*, 8(3), 224-244.
- CASSAGNE, Albert. (1982). *Versification et métrique de Charles Baudelaire* [Libro digitalizado]. Ginebra: Slatkine Reprints. Recuperado el 15 de febrero de 2020 de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k213849/f4.image>
- CHEVRIER, Alain. (2007). “La forme pantoum chez Verlaine”. *Revue Verlaine*, (10), 121-149.
- DE KERNO, Jean. (2013). “Les pantoumniques, Ernest, Victor, Charles & Cie”. *Les dossiers de pantun sanyang*. [PDF]. Recuperado el 5 de agosto de 2019 de <http://pantun-sayang-afp.fr/wp-content/uploads/2015/02/Dossiers-Jean-de-Kerno-Les-Pantoumniques.pdf>
- GAUTIER, Théophile. (1838). *La comédie de la mort* [Libro digitalizado]. París: Desessart éditeur. Recuperado el 5 de agosto de 2019 de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70716q/f4.item.texteImage>

⁵ En 1988, François-René Daillie publica en inglés *Alam Pantun Melayu: Studies on the Malay Pantun*. Georges Voisset, además de varias obras consagradas a la traducción del género, publicó en 1997 *Histoire du genre pantoum* que explica e ilustra los lazos entre el pantún malayo y el pantún francés. Actualmente la asociación francesa del pantun *Pantun Sanyang* realiza un importante trabajo de difusión del género.

- GLEIZES, Delphine. (2004). “Claude Millet (éd.), *Victor Hugo 5. Autour des ‘Orientales’*. La revue des lettres modernes”. *Romantisme*, (126), 96-98.
- GRANT, Richard. (1979). “Sequence and theme in Victor Hugo’s *Les Orientales*”. *PMLA*, 94(5), 894-908. <http://doi.org/10.2307/461972>
- HAJI SALLEH, Muhammad. (2013). “Les érudits français et le pantun malais”. *Les dossiers de pantun sayang*. [PDF]. Recuperado el 10 de septiembre de 2019 de <http://pantun-sayang-afp.fr/wp-content/uploads/2015/01/Dossiers-Muhammad-Haji-Salleh-Les-%C3%A9rudits-fran%C3%A7ais-et-le-pantun-malais.pdf>
- HUGO, Victor. (1829). *Les Orientales*. Quinta Edición, Tomo III [Libro digitalizado]. París: Charles Gosselin, libraire. Recuperado el 5 de agosto de 2019 de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626456q/f11.item>
- LANÇON, Daniel; MOUSSA, Sarga; y MURAT, Michel. (2015). “Introduction”. En *Poésie et orientalisme*, Sarga Moussa, Michel Murat (dir.). París: Classiques Garnier. 7-24.
- LARCHER, Pierre. (2014). “Autour des *Orientales*: Victor Hugo, Ernest Fouinet et la poésie arabe archaïque”. *Bulletin D’études Orientales*, 62, 99-123. <https://doi.org/10.4000/beo.1304>
- LARROUTIS, Maurice. (1959). “Une énigme nervalienne: ‘Erythrée’”. *Revue D’Histoire Littéraire De La France*, 59(3), 365-373.
- LLOYD, Rosemary. (2004). “Théodore de Banville: la corde raide entre forme fixe et vers libre”. *Revue d’histoire littéraire de la France*, 104(3), 655-672. <https://doi.org/10.3917/rhlf.043.0655>
- MARTINEAU, René. (1920). “Ernest Fouinet et *Les Orientales*”. En *Les promenades biographiques* [Libro digitalizado]. París: Librairie de France. 107-119. Recuperado el 5 de agosto de 2019 de <https://archive.org/details/promenadesbiogra00mart/page/107/mode/1up>
- MILLET, Claude. (2017, junio). “Don d’images: remarques sur la note du poème ‘Nourmahal la Rousse’ dans *Les Orientales* de Victor Hugo (en línea). Ponencia pronunciada dentro del marco del *Coloquio Victor Hugo et Mosleh-edin Sa’di* celebrado en el Centro Cultural Iraní y el Grupo Hugo (CERILAC). <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/17-06-09millet.htm>
- MOUSSA, Sarga. (2015). “Traduction et création. Les poèmes arabes traduits par Fouinet dans ‘Les Orientales’ de Hugo”. En Sarga Moussa y Michel Murat (Coords.), *Poésie et orientalisme*. París: Classiques Garnier. 95-107.
- NEVAL, Gérard. (1969). *Les Chimères*. Ginebra: Librairie Droz S.A.
- PACHECO, Juan Antonio. (1998). “El orientalismo como ingrediente del romanticismo”. En *Romanticismo europeo*. Sevilla: Universidad de Sevilla. 97-106.
- VACQUERIE, Auguste. (1840). “L’heure du berger”. En *L’enfer de l’esprit* [Libro digitalizado]. París: Ébrard. Éditeur. 227-228. Recuperado el 5 de agosto de 2019 de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6459794t/f235.item>
- VOISSET, Georges. (1997). *Histoire du genre pantoun*. París: L’Harmattan.
- VOISSET, Georges. (2015). “Présentation”. En *250 pantouns. Le trésor malais/ Khazanah melayu 250 pantun*. Malasia: ITBM. vii-xii.

Reconstrucciones de la identidad en *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia**

Identity Reconstructions in *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*

Angélica TORNERO SALINAS

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS
México

Resumen

Los hijos de los desaparecidos y supervivientes de la dictadura argentina, a quienes no les corresponde ya atestiguar y cuya motivación es expresar sus dificultades para asumir una identidad propia, han optado por explorar formalmente las posibilidades literarias de las escrituras del yo desde un lugar de enunciación distinto del de sus padres. Es el caso de *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011) de Patricio Pron, novela que para alcanzar este propósito utiliza como estrategias principales: la ficcionalización del yo, la memoria y la fotografía. En este artículo, sostenemos que con el uso de estas estrategias, la identidad se configura como proceso de deconstrucción y reconstrucción que va del yo alienado de sí mismo al reconocimiento de sí mismo como otro. En el primer inciso, hemos desarrollado una breve genealogía de las escrituras del yo en Argentina y su relación con la memoria con el fin de ofrecer elementos que permitan ubicar a la literatura de los hijos. En segundo término, analizamos la puesta en escena del yo autorial. Finalmente examinamos el desarrollo de la interpretación de las fotografías, que, a la vez, desvela el proceso de memoria y de constitución de la identidad.

Palabras clave: ficcionalizaciones del yo, memoria, fotografía, Pron, literatura de los hijos, identidad

* Este artículo se ha elaborado en el marco del proyecto “Pensar lo real: autoficción y discurso crítico” dirigido por Ana Casas desde la Universidad de Alcalá, España.

Abstract

The children of the disappeared and survivors of the last Argentine dictatorship, who are no longer responsible for testifying, and whose motivation is to express their difficulties in assuming their own identity, have chosen to formally explore the literary possibilities of the self-writing from a space of enunciation different than that of his parents. In this case is *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011) of Patricio Pron, a novel that, to achieve this purpose, uses as main strategies: the fictionalization of the self, the memory and the photography. This paper discusses that with the use of these devices, the text configures the identity as a process of deconstruction and re-construction that goes from self-alienated to self-recognition as another. Firstly, we developed a brief genealogy of the self-writing in Argentina and its relationship with memory in order to offer elements that allow the literature of children to be located. Secondly, we analyze the staging of the authorial self. Finally, we examine the development of the interpretation of photographs, which, at the same time, reveals the process of memory and the constitution of identity.

Keywords: fictions of the self, memory, photography, Pron, identity

Introducción

Desde la segunda mitad del siglo XX, la escritura del pasado se ha convertido en una forma de hacer justicia a los millones de muertos y desaparecidos en las guerras genocidas y regímenes dictatoriales. En un primer momento, fueron los supervivientes de los excesos cometidos por el nazismo durante la Segunda Guerra Mundial los que se dieron a la tarea de realizar la actividad de memoria que les permitiera configurar la experiencia traumática de ser obligados a despojarse de su subjetividad y su existencia. Estas actividades motivadas de la memoria han sido naturalmente tomadas por las siguientes generaciones. En Argentina, algunos de los hijos de desaparecidos o víctimas de la violencia del último periodo dictatorial han conformado la agrupación H. I. J. O. S (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), que tiene como objetivo luchar por el juicio y castigo a los genocidas y la restitución de la identidad de los y las apropiados/as, aquellas personas que fueron arrebatadas a sus padres al nacer. Algunos de los hijos que pertenecen a esta agrupación han optado por expresarse a través del arte y la literatura.

La literatura escrita por los hijos se caracteriza por la recuperación del pasado a partir de la actividad de memoria. Aunque los hombres y mujeres nacidos durante la dictadura eran, en general, pequeños y pequeñas para actuar durante esos años, sus vidas fueron afectadas, sea porque quedaron sin padres o sea porque crecieron en contextos familiares enrarecidos por los traumas de sus allegados, lo que legitima la reivindicación del lugar de enunciación. Esta memoria no es la que se ha institucionalizado en recientes décadas, ni la de los supervivientes y tampoco es memoria suplementaria de la de los padres, sino su propia interpretación.

En la literatura de los hijos, los materiales han constituido uno de los principales soportes de reconstrucción de la memoria. Los autores intervienen la escritura con configuraciones verbales de imágenes de álbumes familiares, de fotografías de prensa y forenses, de películas; además, utilizan artículos de diarios y revistas, informes periciales, afiches, prendas de vestir, y todo tipo de objetos. En general, los hijos no vivieron directamente los sucesos traumáticos, por lo que no pueden erigirse como testigos de los horrores; necesitan diversas estrategias para construir sus propios relatos. Así, con el uso de estos materiales, y estrategias discursivas como la autoficción y la metafiction, mediante sus producciones literarias reconstruyen las historias familiares y personales con el fin de comprender más de sí mismos y sus circunstancias en el presente.

En este artículo se discuten estrategias principales de la novela *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011) de Patricio Pron: la ficcionalización del yo, la memoria y la fotografía. Sostenemos que con estas estrategias utilizadas como soporte formal, la identidad se configura como proceso de deconstrucción y reconstrucción, siguiendo un trazo que va del yo alienado de sí mismo al reconocimiento de sí mismo como otro. En el primer inciso, hemos desarrollado una breve genealogía de las escrituras del yo en Argentina y su relación con la memoria con el fin de ofrecer elementos que permitan ubicar a la literatura de los hijos. En un segundo apartado, examinamos la puesta en escena del yo y finalmente, analizamos el papel de la fotografía en el proceso de memoria y de constitución de la identidad.

Escrituras del yo y memoria

Los primeros años de la democracia en Argentina resultaron muy complicados, señala Elizabeth Jelin (2002), porque grupos con distintos intereses o pretensiones pugnaban por objetivos no sólo contradictorios sino incluso opuestos. Por un lado, los actores políticos, preocupados por la estabilidad de las instituciones democráticas, no estaban dispuestos a acudir al pasado para remover situaciones dolorosas y traumáticas que impidieran el avance requerido para fortalecer la democracia; se esforzaban por mantener el régimen triunfante con la mirada puesta en el futuro. Por otro lado, una parte de la población, especialmente los defensores de los derechos humanos, exigía el esclarecimiento completo de los numerosos crímenes cometidos durante el periodo del horror. Algunos más, estaban dispuestos a ir al pasado para glorificar el antiguo régimen, exaltando la situación de “orden y progreso” (Jelin, 2002: 5) supuestamente lograda con la dictadura. Así, señala Jelin (2002), “la cuestión de cómo encarar las cuentas con el pasado se convirtió [...] en eje de disputas entre estrategias políticas diversas” (47).

Las discusiones sobre la recuperación del pasado y, sobre todo, las acciones con las que iniciaría el proceso memorialístico se extendieron lentamente en ámbitos como el institucional y el de los medios de comunicación. No ocurrió lo mismo

en las esferas social y cultural, en las que hubo expresiones de inconformidad desde el periodo dictatorial. A partir de las primeras marchas que realizaron las Madres de la Plaza de Mayo, en 1977, los movimientos se intensificaron de manera ininterrumpida a pesar de las acciones represivas. En 1981, la Resistencia realizó varias manifestaciones que se sumaron a los reclamos de juicio a los responsables. En septiembre de 1983, un mes antes de las elecciones, tuvo lugar la acción visual conocida como *El siluetazo*, en la que se intentó representar a las víctimas (Giunta, 2014). En el campo literario, los discursos de la disidencia aparecieron desde los primeros años del proceso militar, aunque su “visibilidad, hasta 1981 por lo menos, fue [...] muy débil” (Sarlo, 2007: 347).

Aunque en el contexto autoritario que se vivía en esa época “se clausuraron los canales de transmisión de experiencias comunes y se bloquearon las redes de la memoria colectiva” (Sarlo, 2007: 349), lo que obligó al silencio, los escritores continuaron expresándose de manera crítica, pero disimulada. En los estudios que se han realizado, pueden advertirse dos vertientes: la conformada por aquellos que escribieron utilizando formas retóricas como la alusión, la elipsis y la figuración (Sarlo, 2007: 350) y la de los escritores que apelaron a la recuperación de episodios históricos para “interpretar realidades más recientes y avizorar la construcción de una nación posdictatorial” (Sosnowski, 2015: 135).

Dos representantes principales de la primera vertiente son Juan José Saer y Ricardo Piglia, quienes, según Sarlo (2007), en *Nadie nada nunca* y *Respiración artificial*, ambas de 1980, se refieren críticamente a la situación vivida. Aunque, con importantes diferencias, Saer y Piglia elaboren más o menos sobre temas ideológicos, políticos o sociales, ellos mismos se asumen como escritores literarios alejados del uso factual del lenguaje. En una entrevista, Piglia (2017) dice que “la ficción tiene otra manera de trabajar la política que cuando se la escribe con una óptica ‘realista’ o ‘periodística’” (108). Saer (1996), por su parte, considera que un escritor “debe negarse a representar [...] cualquier tipo de intereses ideológicos y dogmas estéticos o políticos, aun cuando eso lo condene a la marginalidad y a la oscuridad” (60). Estos dos escritores se alejan de la tradición de la literatura argentina que dice que para hacer política con la literatura no hay que hacer ficción (Piglia, 2017: 108), tradición en donde se ubica el iniciador del testimonio en el país, Roberto Walsh.

En relación con la segunda vertiente, que observa Sosnowski (2015), los escritores tuvieron que narrar historias “sobre el siglo XIX y sobre otras instancias, a partir de las cuales era posible articular filiaciones con su propio momento histórico” (135). Aquí, “el compromiso con la memoria aparece directamente ligado al saber, así como a la acción que puede emanar de tal conocimiento” (Sosnowski, 2015: 135).

Hacia el segundo lustro de la década de los ochenta, el interés de algunos escritores giró hacia la literatura testimonial, la cual se constituyó como espacio discursivo central de discusión y reflexión sobre el pasado (García, 2017: 26). Con las investigaciones realizadas por la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP, fundada en 1983), que derivaron en el informe “Nunca más”

(1984), y con la apertura del gobierno para el tratamiento del pasado por la vía judicial, al establecer el Juicio de las Juntas (1985), emergió la literatura testimonial como forma de expresión del trauma, con una marcada tendencia hacia la subjetividad y la memoria (Pabón, 2015: 11). Aunque, de acuerdo con algunos críticos, la literatura testimonial en Argentina surgió a finales de la década de los cincuenta, con la publicación de *Operación masacre* de Rodolfo Walsh (1957) (Nofal, 2010; García, 2016), fue en los años posteriores a la dictadura de 1976 cuando emergió con fuerza, dada la imperiosa necesidad de clamar por la verdad y la justicia. La memoria, en esta literatura se caracteriza por ser “una memoria signada políticamente desde sus inicios, aun cuando sus prácticas excedan lo exclusivamente político” (Calveiro, 2006: 72).

Así, la literatura testimonial se recuperó al punto de alcanzar un puesto principal como forma de denuncia de las atrocidades cometidas en el pasado, pero, a la vez, adquirió otra forma. A diferencia de las expresiones de los años sesenta y setenta, surgidas del compromiso de los escritores con la transformación del orden social, en esta época se miraba hacia el pasado. De este modo, abrevarán libros como *Recuerdo de la muerte* (1984) de Miguel Bonasso, uno de los textos más representativos del trabajo entre el lenguaje factual y el ficcional de estos años, que recuperará el pasado no sólo para luchar contra el olvido, sino también para “configurar todo un proceso histórico argentino” (García, 2016: 83).

Tras dos años de gobierno, Raúl Alfonsín proclamó las leyes del Punto Final (1986) y de Obediencia Debida (1987), con las que extinguía la acción penal en contra de las violaciones a los derechos humanos, cometidas durante la dictadura (Galante, 2015), lo que no resultó fácil aceptar para una población agraviada por los excesos, que, además, había avizorado una esperanza con el giro hacia la democracia. Sin embargo, lo peor vendría unos años después, cuando el presidente Carlos Menem indultó (1989-1990) a varios excomandantes que habían sido condenados en 1985. Esta política dio lugar a la conformación de espacios de resistencia y los movimientos de derechos humanos trazaron estrategias que “pusieron en juego nuevos trabajos públicos de memoria y a la vez nuevas tomas de posición en referencia al plano judicial” (Galante, 2015: 32).

La oscilación de los regímenes democráticos entre las acciones contundentes de justicia y las del indulto y el olvido se reflejaron también en la configuración del campo literario argentino hacia la segunda década de los años ochenta. El optimismo inicial de la democracia parecía eclipsarse ante una realidad que se instalaba de manera aparentemente irreversible no sólo en Argentina sino en el mundo occidental en general, con la irrupción del neoliberalismo y la globalización. A finales de la década de los ochenta el mundo había cambiado, lo que obligaba a repensar los supuestos sobre los que se optó por la escritura testimonial en los años sesenta y setenta e incluso en los primeros años de la democracia.

En los años noventa, hubo un cambio en la entonación que marcó una tendencia: al lado de una literatura de tono festivo, que se sostiene con fuerza hoy, surgirá

una literatura grave, que tendrá como propensión la recuperación del pasado (Drucaroff, 2016: 26).¹ Hacia el segundo lustro de esta década, cuando el país está a un paso de la debacle económica, aparecen novelas que describen de modo directo “los sucesos y acciones más atroces o inenarrables” (Dalmaroni, 2004: 159).²

Con la llegada al poder de Kirchner, en 2003, la perspectiva en torno a los derechos humanos dio un giro importante y, con ello, la aproximación que las generaciones de posdictadura tendrían en relación con los hechos ocurridos en la etapa de la militarización. El presidente Kirchner ordenó el desplazamiento de los militares involucrados en el periodo del horror, derogó el decreto que impedía las extradiciones de militares y propuso la anulación de las leyes de Punto Final y Obediencia Debida. También cedió los terrenos del antiguo Centro Clandestino de Detención de la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA). Néstor Kirchner logró el acercamiento con los grupos defensores de derechos humanos, los colectivos de mujeres, la Asociación Madres de Plaza de Mayo, los artistas y escritores no sólo porque había ofrecido una disculpa pública como representante del Estado nacional, sino también porque se identificó con el grupo de militantes agraviados y con sus demandas de justicia (Andriotti, 2014: 8).

En los primeros años del siglo XXI, en el contexto del periodo del kirchnerismo, los escritores nacidos en los años sesenta y setenta que crecieron bajo el régimen militar, publicaron libros con una entonación distinta, se constata: “el humor [...] negro, la incorrección política, el juego ácido, la crítica burlona (por izquierda) a lugares comunes en la reivindicación de la memoria [...]” (Drucaroff, 2016: 33). A diferencia de los escritores que publicaron en los años noventa, década en la que reinó el “tabú del enfrentamiento” (Drucaroff, 2016: 33), estos jóvenes, pertenecientes a la “nueva narrativa argentina” (NNA) (Drucaroff, 2016: 24), gozaron de mayor libertad de expresión y de creación, lo que propició búsquedas novedosas. De la NNA, nos interesa referirnos a aquellos escritores que reconstruyen las experiencias de sus padres, “sostenidos por la memoria de estos” (Sarlo, 2006: 129); aquellos hijos que “buscan entender algo colocándose, por la imaginación o el conocimiento, en el lugar de quienes lo experimentaron realmente” (Sarlo, 2006: 129). Los hijos estarán alejados ya de la forma de la literatura testimonial de sus padres y de generaciones anteriores, no sólo porque no vivieron los hechos, sino también porque el contexto se ha modificado. El giro subjetivo, que señala Sarlo (2006), hace propicio que los hijos escudriñen formas de elaboración de la subjetividad que pueden ser examinadas como escrituras o figuraciones del

¹ Entre estas obras destacan, *Historia argentina* (1991) de Rodrigo Fresán, *Nadar de noche* (1991) de Juan Forn, *El muchacho peronista* (1992) de Marcelo Figueras, *Rapado* (1992) de Martín Rejtman, *Memoria falsa* (1996) de Ignacio Apolo.

² *Villa* (1995) de Luis Gusmán, *El fin de la historia* de Liliana Heker (1996), *El informante* (1996) de Carlos Dámaso Martínez, *Calle de las Escuelas No. 13* (1999) de Martín Prieto. Tras el estallido social de diciembre de 2001, con el mismo talante, se publican *Ni muerto has perdido tu nombre* (2002) de Luis Gusmán y *Dos veces junio* de Martín Kohan.

yo y, en otro sentido, como autoficciones. Una estrategia más, que no es privativa de esta generación (Sarlo, 2006: 129), pero que ha sido recurrente, es el uso de los medios de comunicación, fotografía, cine, prensa y otros materiales documentales, como informes forenses y policíacos, para reconstruir el pasado, logrando con ello hibridaciones discursivas. *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*³ de Patricio Pron responde a esta caracterización general.

El yo alienado

Los hijos de los desaparecidos y supervivientes de la dictadura argentina, a quienes no les corresponde ya atestiguar y cuya motivación es expresar sus dificultades para asumir una identidad propia, han optado por explorar formalmente las posibilidades literarias de las escrituras del yo, alejados de la intención de referencialidad y veracidad. Las indagaciones sobre el yo y la memoria⁴ en la literatura de los hijos responden a la necesidad de intentar reconstruir los contextos familiares, de los cuales estos escritores sólo conocen fragmentos, para conformar sus subjetividades. Para lograrlo han girado el punto de inflexión en la constitución de la subjetividad. La voz del testigo tenía como función hacer resonar socialmente el trauma personal y convertirlo en problemática ética y política. El yo de la literatura de los hijos busca en el trauma evidente de los otros, los allegados y la comunidad, los motivos de su propia incomodidad ontológica. La escritura novelesca de apariencia autobiográfica ha dado al yo la libertad de movimiento necesaria para realizar esta búsqueda.

Algunos críticos han abordado el giro subjetivo en las narraciones de los hijos desde el concepto autoficción, porque generalmente cumplen con las características definidas por aquellos teóricos que dieron continuidad a la idea que Serge Doubrovsky expresó en la cuarta de forros de su novela *Fils* (1977).⁵ Particularmente, Jacques Lecarme ha señalado que la autoficción tiene que comprenderse a partir de dos cuestiones centrales: hay identidad nominal entre el autor, el narrador y el

³ En la novela se narra la historia de un joven argentino que, después de ocho años de estar fuera del país, regresa a casa al recibir la noticia de la hospitalización de su padre. Este retorno lo motiva a indagar más sobre su familia y también sobre sí mismo. En el transcurso de esta pesquisa descubre que su padre buscaba a un hombre desaparecido, Alberto Burdisso —y hallado asesinado—, y que esto tenía relación con la hermana, Alicia Burdisso, compañera de militancia del padre, desaparecida durante la dictadura.

⁴ Acordamos con Sarlo que no es necesario utilizar el neologismo posmemoria para hablar de la memoria de los hijos, como lo propusieron Hirsch y Young (Sarlo, 2006: 125). Logie y Willmen (2015) discuten también la pertinencia de utilizar el concepto de manera acrítica.

⁵ Desde que Doubrovsky acuñara el término autoficción, afirma Ana Casas (2012), este se dispersa y se convierte en un cajón de sastre donde se sitúan todas aquellas obras que resultan de difícil clasificación (10). Esta dispersión y dificultad se explican, por una parte, porque la noción surgió de una práctica escrituraria específica y no como programa teórico-conceptual y, por otra, porque las motivaciones para escribir desde y sobre el yo se diseminaron hacia la década de los setenta.

personaje principal y se incluye un paratexto que indica que es una novela (Lecarme, 1994: 227). En el “Epílogo” de *El espíritu...* encontramos claramente el segundo elemento: “Aunque los hechos narrados en este libro son principalmente verdaderos, algunos son producto de las necesidades del relato de ficción, cuyas reglas son diferentes de las de género como el testimonio y la autobiografía [...]” (Pron, 2011: 198). Este paratexto es un comentario metaficcional con función completiva en el que la voz se distancia de aquella con la que se narraron los hechos. Independientemente de lo dicho, la distancia entre esta voz, que está muy cercana a la autoral (completa información, explica la aproximación escrituraria y agradece) y la que prevalece en el texto, marcada por el cambio de entonación, previenen al lector en relación con el tipo de pacto de lectura que debe realizar: un pacto ambiguo en términos de Manuel Alberca.⁶

El otro elemento autoficcional destacado por Lecarme no se cumple de manera cabal, porque la voz narrativa en primera persona es siempre anónima. Sin embargo, hay fragmentos en los que destacan aspectos autobiográficos: el año de nacimiento, la profesión, la situación familiar. Además, el sobrenombre y el apellido del padre aparecen en un fragmento: “Allí ‘Chacho’ Pron [,] con cálidas y sentidas palabras [...]” (Pron, 2011: 95). Finalmente, el “Epílogo” podrá confirmar al lector la identidad de la voz narrativa y a la vez, le hará dudar de la cualidad real o ficcional de algunos hechos narrados, lo que acerca al libro a la autoficción. Los datos biográficos, además de las elucidaciones del “Epílogo”, son suficientes para determinar que en este libro hay una intención autobiográfica, además de aspectos ficcionales.

Más allá de que la novela se ajuste estrictamente a las definiciones de autoficción de Lecarme o de Alberca, lo que interesa examinar aquí es el procedimiento que permite afirmar que *El espíritu...* muestra el proceso de escritura de un yo alienado de sí mismo que busca reconstruir su identidad sin lograrlo totalmente. En un estudio sobre la literatura de los hijos, Marileen La Haije (2015), basada en la teoría de Paul Ricoeur, afirma que “un procedimiento clave en las escrituras del yo [consiste en] narrarse como otro” (113). Aunque el filósofo francés no centró su atención en el proceso escriturario del autor sino en la hermenéutica del discurso, la transposición puede resultar productiva con algunas consideraciones adicionales. Cuando Ricoeur (1999a) reflexiona sobre la exteriorización intencional que actúa en el discurso oral, se pregunta si esto puede ser todavía más problemático pensado desde la escritura, debido a que ha existido la idea de que “la exteriorización intencional que se entrega a señales materiales es una especie de enajenación” (50). El filósofo argumenta que esto no es así y muestra que esta supuesta enajenación es condición necesaria del proceso hermenéutico. Esto se

⁶ Manuel Alberca (2007) ha señalado que la autoficción cumple con la característica de la identidad nominal entre autor, narrador y personaje, y, además, con una propuesta de lectura en la que a la vez hay la factualidad de la autobiografía y la ficción de la novela. A esta propuesta de lectura le ha denominado pacto ambiguo (92-93).

evidencia en el discurso literario, porque “la inscripción del discurso es la transcripción del mundo, y la transcripción no es duplicación, sino metamorfosis” (Ricoeur, 1999a: 54). En este discurso, la realidad se reconstruye con base en un conjunto de estrategias que amplían el significado del universo.

A partir de lo anterior, puede decirse que al escribir sobre sí mismo el autor se metamorfosea, es decir, cambia su forma, se transfigura. Este proceso de transfiguración ocurre con y “en” el lenguaje, y con distinta combinatoria, según se trate de diarios, memorias, autobiografías, confesiones, autoficciones. En efecto, como apunta La Haije, una clave de las escrituras del yo consiste en narrarse como otro. Pero no en todos los casos ocurre de la misma manera, no sólo en razón de la escritura misma, sino también del proceso de lectura. A propósito de la escritura autobiográfica, Georges Gusdorf (1991) afirma que “la aparición de la autobiografía supone una nueva revolución espiritual: el artista y el modelo coinciden, el historiador se toma a sí mismo como objeto” (11). Esto es precisamente lo que hizo Rousseau: se convirtió en el objeto de su observación y de este modo escribió sobre sí mismo. Esta escritura implica, en principio, el desplazamiento del yo, sin embargo, responde a una comprensión de la historia entre la Ilustración y el romanticismo, cuestión que hoy podemos advertir. Por una parte, el autor pretendió hacerse presente en las siguientes generaciones con el supuesto de que la escritura fijaría “su” intencionalidad autoral y por otra, escribió desde su singularidad, lo que evidencia la aporía prevaleciente en la época.

En la escritura novelesca de apariencia autobiográfica de los hijos, se configura un yo alienado de sí mismo no solo porque pone distancia para escudriñarse como objeto, sino porque su condición de heredero del trauma, de hijo que sabe que algo terrible ocurrió, pero no sabe exactamente qué y cómo, es ya la del alienado. Si las escrituras de los padres, marcadas por el dolor y la angustia, son inscripciones de experiencias directas que resultan del desplazamiento del yo, las de los hijos —al menos la mayoría de las que conocemos— son exteriorizaciones balbuceantes, escorzos, intentos de reconstrucciones en segundo grado que emergen de las ruinas, de los restos. Esto ocurre al inicio de *El espíritu...*, cuando arranca el proceso de deconstrucción y reconstrucción de la identidad del yo.

En la primera de las cuatro partes de las que consta la novela, el narrador relata la situación en la que se encontraba en el pasado no muy lejano y en el presente del relato, cuando viaja de Alemania a Argentina para visitar a su padre, quien había sido hospitalizado: “Entre marzo o abril del 2000 y agosto de 2008, ocho años en los que viajé y escribí artículos y viví en Alemania, el consumo de drogas hizo que perdiera casi por completo la memoria, de manera que el recuerdo de esos años [...] es más bien impreciso” (Pron, 2011: 11). El narrador, que es asiduo lector y escritor literario, abandonó el hogar familiar y el país en un intento por encontrarse a sí mismo en el espacio que habitaran los autores que más le interesaban. Sin embargo, su vida errante y el consumo de estupefacientes lo alienaron de sí mismo aún más.

En esta primera parte del libro, en la que aparece un yo alienado de sí mismo, el narrador relata desde los fragmentos que recupera en su tránsito hacia Argentina y al llegar a la casa familiar. El epígrafe que abre la primera parte de libro advierte sobre esta condición: “[...] the true story of what I saw and how / I saw it [...] which is after all the only thing / I’ve got to offer” [La verdadera historia de lo que vi y cómo lo vi (...) que es, después de todo, lo único que tengo para ofrecer.]” (Pron, 2011: 9). El relato puede estar basado en hechos reales o no, sin embargo, el asunto pierde relevancia si de lo que se trata es de apropiarse del sentido de despojo de la identidad de quien es heredero del trauma. En la literatura, “el texto libera su referencia de los límites de la referencia situacional”, escribe Ricoeur (1999a: 49), lo que significa que es el lector el que interpretará en relación con la intencionalidad del texto. Los lectores de las escrituras de los hijos, contemporáneos a estas, comprendemos no a los autores, sino el esquema de una forma más de ser en el mundo.

Blanca Fernández García (2013) ha escrito que: “La voluntad de reflejar la realidad de la manera más honesta posible hace que el narrador se asuma como un narrador muy limitado y que la construcción titubeante de la novela sea un elemento más dentro de la narración” (5). Coincido con la autora, es esta forma de ser en el mundo la que despliega el texto, y se logra, parcialmente, con la fractura de la referencia. Según Ricoeur (1999a), hay un tipo de literatura, la moderna,⁷ en la que la referencia está fracturada, que “libera aspectos de nuestro ser en el mundo que no pueden decirse en una forma descriptiva directa, sino sólo por alusión” (49). La primera y tercera partes de la novela se acercan mucho a esta caracterización.

Cuando en la tercera parte, el hijo se enfrenta a la posible y muy probable muerte de su padre, el narrador fluctúa entre acercamientos y alejamientos de su propia subjetividad y emocionalidad. La narración mezcla momentos oníricos con situaciones reales, alucinaciones con reflexiones de gran alcance en relación con el rol que tiene que desempeñar como heredero del trauma: “[...] frente a la claraboya circular de una habitación en la que estaba muriendo mi padre, me dije que yo tenía los materiales para escribir un libro y que esos materiales me habían sido dados por mi padre, que había creado para mí una narración de la que yo iba a tener que ser autor y lector (...)” (Pron, 2011: 144).

Logie y Willem (2015) observan que “ese narrador y su lenguaje van sufriendo cambios a medida que el sujeto se va apropiando de la historia política de sus padres y de los amigos de este, que reflejan la dramática historia reciente de la Argentina” (12). Esto ocurre particularmente cuando el hijo descubre las carpetas que tiene su padre en su estudio, relacionadas con la investigación que realizaba sobre el asesinato de Alberto Burdisso para intentar hacer justicia a la hermana desaparecida durante la dictadura. El interés por explicar el hallazgo lo obliga a suspender la autorreferencialidad y a acercarse a los materiales como observador objetivo. No

⁷ Ricoeur (1999a) señala como ejemplo de literatura moderna la obra de Mallarmé.

en vano Pron elige este epígrafe de César Aira al inicio de esta parte: “[...] habría que pensar en una actitud, o en un estilo, por los cuales lo escrito se volviera documento” (Pron, 2011: 55). Aunque, en nuestra interpretación, Pron toma en sentido distinto el dicho de Aira, funciona para el propósito: elaborar un documento que dé cuenta de un fragmento de la historia de los horrores vivida por los padres.

En la parte final del libro, el narrador logra reconstruir parcial y fragmentariamente el rompecabezas del pasado personal y familiar, aunque no de manera total: “Mi memoria, que se había visto interrumpida durante largos años, había comenzado a funcionar otra vez... Naturalmente había un porcentaje indescifrable de interpretación y tal vez de invención en lo que recordaba [...]” (Pron, 2011: 173-174).

Fotografía, memoria e identidad

El proceso de reconstrucción de la identidad del narrador está organizado en niveles interpretativos y puede describirse gráficamente con la figura de una espiral hermenéutica, como veremos más adelante. Especialmente, haremos énfasis en la interpretación que el narrador hace de las fotografías, ya que al ser elocuentes y abundantes permiten seguir la pista de la reconstrucción identitaria.

De nuevo, el pensamiento de Paul Ricoeur ofrece un conjunto de elementos para reflexionar sobre estas cuestiones, particularmente, sus estudios sobre la memoria, la historia y el olvido y la identidad narrativa. Antes de abordar el asunto de la memoria, haremos un breve apunte en torno a la identidad narrativa. En sus investigaciones sobre el tiempo, Ricoeur (1999b) llegó a la conclusión de que, al conjuntar elementos heterogéneos, las tramas de los relatos de ficción permiten a los lectores y escritores —como primeros lectores de sus obras— interpretar, desde su propia vida, un tejido de historias narradas, lo que los conduce hacia su sí mismo, a un sí como fruto de una vida examinada debido a los efectos catárticos de los relatos. Este sí mismo es un *cogito* quebrado que atestigua su *ipseidad* (la constitución de una identidad cambiante) en experiencias inconexas, según una diversidad de focos de alteridad (Ricoeur, 1996: 353). Es decir, leer (y escribir) es un acto narrativo que permite al lector atestiguar la experiencia de su sí mismo, como *ipseidad*, como otro, y, por lo tanto, como alteridad. Para el autor, la alteridad se encuentra en el seno de la identidad; es decir, pertenece al sentido y a la constitución ontológica de la *ipseidad*. Así, esta identidad que se constituye narrativamente reconoce una identidad cambiante en la cohesión de una vida.

En un primer nivel de la espiral hermenéutica, que corresponde al pasado en relación con el tiempo efectivo del relato, el padre del personaje investiga el asesinato de Alberto Burdisso, hermano de Alicia, la compañera de lucha desaparecida en 1977, durante la última dictadura. El padre, ahora inconsciente y hospitalizado, ha juntado materiales: fotografías relacionadas con el esclarecimiento del crimen, notas de prensa, fragmentos de dictámenes forenses de los hechos

ocurridos en torno al asesinato de Alberto y también ha acopiado materiales para acercarse a Alicia. Los materiales sobre la desaparición —y la confirmación del asesinato— parecen no tener ningún orden: “Era como si mi padre hubiera deseado descomponer el crimen en un puñado de datos insignificantes” (Pron, 2011: 120). Sin embargo, estos “datos insignificantes” fueron acopiados para realizar un proyecto de archivo que, aún en el desorden y aunque esté incompleto, queda más o menos esbozado debido a que hubo una intencionalidad. En algún momento, el narrador dice que el interés por lo que le sucediera a Alicia era producto

[...] de un hecho que tal vez mi padre no pudiera explicarse siquiera a sí mismo pero para cuya dilucidación él había reunido todos los materiales [...] ese hecho era que él la había iniciado en la política sin saber que lo que hacía iba a costarle a esa mujer la vida y que a él iba a costarle décadas de miedo y de arrepentimiento y que todo ello iba a tener sus efectos en mí, muchos años después. (Pron, 2011: 142)

Este acopio de fotografías y materiales está mediado evidentemente por la interpretación del hijo, que dice: “[...] la suma de todos ellos conducía a un hecho trágico, la desaparición y la muerte de un hombre en un pozo abandonado [lo que] iba a hacerle pensar [al padre] en la simetría entre la muerte de ese hombre y la de su hermana” (Pron, 2011: 121). Así, este primer nivel corresponde al acopio del padre, que quedó materializado en un proyecto de archivo apenas sugerido y que su hijo deberá interpretar y narrar. La disposición de las piezas conduce al hijo a recordar los retos que su padre le imponía cuando, de pequeño, armaba rompecabezas. El desafío ahora era mucho mayor: “Esta vez [...] las piezas eran móviles y debían ser recompuestas en un tablero mayor que era la memoria y era el mundo” (Pron, 2011: 129).

En la interpretación que hace el hijo de las carpetas del padre, que corresponde al segundo nivel de la espiral hermenéutica, destacan como fuente de información las fotografías acopiadas en torno al asesinato de Burdisso y aquellas relacionadas con su hermana, y entre estos dos conjuntos es posible distinguir una aproximación discursiva diferente. La disposición de las fotografías relativas a Alberto, que dan cuenta del móvil del asesinato —el despojo de un bien inmueble—, aparecen generalmente como ilustración de reportajes o como fotografías del archivo policíaco: se muestra a los asesinos, se narra el hallazgo del cadáver, la ceremonia del entierro. Estas fotografías, en las que hay ausencia de mediación autoral, tienen una motivación fundamentalmente informativa y el lenguaje utilizado para referirse a ellas se apega a esta motivación, lo que acerca a este libro al documento. Evidentemente, la configuración de estas fotografías simula la idea ingenua de la “objetividad” de la imagen fotográfica, como señala Flusser (2002: 18). En otro sentido, ocurre lo que indica Dubois en torno a las imágenes que siguen el principio de atestiguamiento, que es el fundamento del uso policial de las fotografías: “[...] en el mismo momento que uno se encuentra ante una fotografía,

esta no puede sino remitir a la existencia del objeto del cual procede” (Dubois, 1994: 67). El narrador/personaje observa las fotografías que acompañan al artículo que da cuenta del crimen de Burdisso y dice:

En la primera podía verse a unas cinco personas asomándose a un pozo; puesto que todas las figuras estaban inclinadas, no podían reconocerse sus rostros, aunque se podía observar que una de ellas, la tercera desde la izquierda, ubicada precisamente en el medio de los hombres tenía el cabello blanco y llevaba gafas. En la siguiente fotografía se veía a un bombero descendido al pozo con una cuerda; el bombero llevaba un casco blanco con el número treinta. En otra fotografía se veía ya al bombero en el interior del pozo, apenas iluminado por la luz del exterior que entraba por la boca del agujero y por una lámpara que llevaba adosada al casco. (Pron, 2011: 88)

Las fotografías ilustran un artículo de la nota roja que da cuenta del crimen, lo que ofrece al personaje el contexto que le permite interpretar lo que mira en términos de datos objetivos. Esta intencionalidad está expresada verbalmente con el uso de un sistema lógico lingüístico, vocabulario elemental y figuras sin densidad poética. Hay, sin embargo, un aspecto de la descripción que llama la atención, la distinción del hombre de cabello blanco que llevaba gafas, que parece ser el padre. Con esta estrategia verbal para describir el objeto visual se logra el efecto de sentido de realidad que es constante cuando el personaje interpreta el caso del asesinato de Burdisso.

En contraste, el narrador describe las fotografías que encuentra de Alicia, una fotografía de ella, sola, y algunas en las que está con sus amigos, incluido el padre del narrador, con una intencionalidad permeada de subjetividad. En el texto en el que se describe la fotografía en la que Alicia está sola, se lee:

A la derecha del texto había una fotografía de una mujer joven. La mujer tenía un rostro ovalado enmarcado por un cabello negro, abundante, y en su rostro destacaban unas cejas finas y unos ojos grandes y muy delineados que no miraban al observador de la fotografía, sino más allá, a alguien situado a la derecha y arriba de donde quiera que estuviera el fotógrafo anónimo al capturar la imagen de la mujer, que tenía unos labios finos contraídos en una expresión de seriedad interrogante. No había ninguna razón para no creer que la mujer de la fotografía fuera Alicia Raquel Burdisso; más aún, todo parecía indicar que así era, pero su mirada y su insólita seriedad también hacían suponer que no se trataba de una joven de veinticinco años sino de una mujer que había visto muchas cosas y había decidido avanzar hacia ellas y apenas podía detenerse un instante para posar para una fotografía, una persona que miraba tan firmemente un punto elevado en las alturas que, de ser interrogada en el momento en que se la fotografiaba, apenas hubiera sabido decir cómo se llamaba o dónde estaba su casa. (Pron, 2011: 137)

El observador de la fotografía describe, ahora con marcadas referencias subjetivas, el rostro y la posición de la chica e interpreta con agudeza, fijando su atención en

la mirada. La fotografía no es ya interpretada con la actitud del investigador distante de su objeto, sino con la curiosidad de quien mira a alguien que ha sido importante en la vida de un ser querido, un allegado. Esta mirada así recontextualizada conduce al hijo hacia el padre, porque mientras más comprenda quién era Alicia Burdisso más se acercará a comprender los motivos que lo llevaron a emprender la investigación sobre el hermano.

Evidentemente, no hay fotografías de la desaparición de Alicia, porque el concepto oculta la muerte misma y a los responsables; simplemente no queda nada. Sin embargo, un recurso intensifica el significado de la desaparición de la joven mujer. El narrador encuentra ampliaciones de la fotografía del rostro de Alicia y dice: “Si se posee una copia digital de la fotografía [...] y es ampliada una y otra vez, como lo ha hecho mi padre el rostro de la mujer se descompone en una multitud de pequeños cuadros grises hasta que la mujer, literalmente, y detrás de eso puntos, desaparece” (Pron, 2011: 140). No se trata aquí de haber fotografiado a Alicia, sino de haber manipulado la imagen para, en la interpretación del hijo, lograr la experiencia del terror de que alguien cercano desaparezca.

Pero la espiral interpretativa no termina ahí. En un nivel más, el hijo rememora sucesos relacionados con su vida familiar y social en la infancia. Al mirar las fotografías, la memoria narrada oscila entre lo individual, lo familiar y lo social, lo que propone una forma de constitución compleja de la identidad. A propósito de una fotografía en la que se observa a numerosos manifestantes reclamar justicia por la desaparición de Alberto Burdisso en una plaza en la que al fondo se ve una iglesia, el narrador dice:

Al verla recordé que mi padre alguna vez me había contado que mi bisabuelo paterno había subido a la antigua torre de la iglesia, que había sido dañada en un terremoto [...] para limpiarla de escombros [...] y al hacerlo había puesto en riesgo su vida y el hilo interminable de paternidades que conducía hasta nosotros; pero en ese momento no pude recordar si mi padre me había contado la historia o si ésta era inventada [...] y aún hoy no sé si fue mi bisabuelo paterno o mi bisabuelo materno [...] tampoco sé si alguna vez la torre de la iglesia sufrió deterioro alguno [...]. (Pron, 2011: 82)

De esta fotografía, el hijo interpreta los datos que necesita para continuar con la indagación, y reconoce un lugar que lo conduce a recordar una anécdota familiar de infancia y a reflexionar sobre su linaje. Las negaciones y contradicciones de este fragmento dan a la memoria un sentido de inestabilidad; sin embargo, esto no invalida lo principal, precisamente, la reflexión sobre la pertenencia a un grupo, el de los allegados, que, dice Ricoeur, “son aquellos que aprueban mi existencia, a los que les significó mi nacimiento y significará mi muerte (Ricoeur, 2004: 172). Este reconocimiento de lo familiar se superpone al grupo de manifestantes que aparece en la imagen y al lugar mismo, lo que constituye una posibilidad: relacionar lo familiar con lo social e incluso con lo político. La propuesta de constitución

de la identidad del hijo se desplaza del yo al otro, como allegado o como integrante de una comunidad.

A propósito de otra fotografía de esa misma serie, se lee:

A continuación había dos imágenes de un anciano que hablaba de pie junto al coche; el anciano estaba calvo, llevaba gafas y un abrigo oscuro; del coche surgía un ramo de flores a las que alguien había agregado una especie de estola o de faja con una frase, de la que solo podía leerse la palabra ‘directiva’. El rostro del anciano me resultaba familiar y me pregunté si no era aquel dentista que me había quitado una espina de pescado de la garganta cuando era niño, un dentista con unas manos que temblaban y, por lo tanto, me infundía más temor al manipular las pinzas que la propia espina. (Pron, 2011: 92)

En esta fotografía es la imagen de la persona la que evoca los recuerdos. Alguien que asiste al funeral de Burdisso está relacionado con la infancia del personaje y, por lo tanto, con el padre y la familia. La memoria evoca aquí recuerdos a partir de las sensaciones, especialmente el temor. Aquellas personas que aparecen en las fotografías se convierten en anclajes de la memoria familiar y social, porque, lo que al principio parecía ajeno, paulatinamente se convierte en constitutivo de identidad personal, de los allegados y social o colectiva.

La evocación a partir del reconocimiento de los lugares funciona de manera semejante: “A continuación había una fotografía que me resultaba más fácil identificar, incluso aunque la identificación llegase más bien aceleradamente y a borbotones, como si mi memoria, en vez de evocar su recuerdo lo regurgitara. Era la entrada del cementerio [...]” (Pron, 2011: 93). El recuerdo está atravesado por la recuperación de la experiencia poco o nada grata de estar frente o incluso dentro del cementerio. La memoria regurgita, es decir, el recuerdo surge desde la sensación que se experimenta corporalmente y no desde un trabajo más racional de evocación. La reconstrucción de las acciones colectivas implicadas en el activismo político de los padres se desplaza hacia el ámbito de lo familiar, lo que permite al hijo acercarse al significado que aquellas personas podían haber tenido para su padre.

Las fotografías del álbum familiar no figuran de manera importante en esta novela. El narrador/personaje no encuentra información en las imágenes borrosas y tampoco evoca recuerdos a partir de sensaciones, porque las observa como representación de la ausencia: “Esa noche antes de coger el avión me puse a mirar con mi madre las fotografías que mi padre me había hecho con su cámara Polaroid cuando era niño. Yo me había desdibujado en ellas; pronto mi pasado se habría borrado completamente y mi padre y mi madre y mis hermanos y yo íbamos a estar unidos también en eso, en la desaparición absoluta” (Pron, 2011: 188).

Hay, sin embargo, en la primera parte de la historia una fotografía en la que aparecen el hijo y el padre, que pertenece al álbum familiar. Al estar ubicada al inicio de la historia, podría pensarse que esta fotografía es en sí misma la que conducirá al hijo hacia el padre. Sin embargo, esto no es así. La interpretación

que hace el narrador/personaje de esta fotografía funciona como una especie de pretexto del texto, de la diégesis, porque genera espacios vacíos que harán al lector preguntarse por los misterios que entraña la relación familiar: “En ella mi padre y yo estamos sentados sobre un pequeño muro de piedra; detrás de nosotros, un abismo y un poco más allá, montañas y colinas. [...] mi padre mira hacia el paisaje; yo le miro a él y en mi mirada hay un ruego muy específico: que repare en mí, que me baje de ese muro [...]” (Pron, 2011: 22).

La fotografía recuerda al personaje el miedo que sentía al estar sentado en ese muro y lo que interpretó en aquel momento como la actitud de indiferencia del padre ante su súplica de bajarlo de ahí. Años después, cuando descubre quién era su padre, comprende que: “Quizá él tuviera de mí en aquel momento [...] el miedo que yo había sentido [...]” (Pron, 2011: 23). Las sensaciones en torno a lo familiar lo conducen a pensar que: “Algo nos había sucedido a mis padres y a mí y a mis hermanos y había hecho que yo jamás supiera qué era una casa y qué era una familia incluso cuando todo parecía indicar que había tenido ambas cosas” (Pron, 2011: 17). Al activar la memoria, descubre que el trauma provocado por la violencia del Estado afectó su vida.

Los lectores, además de interpretar estos niveles de la espiral hermenéutica, nos acercamos a la experiencia misma de la comprensión de sí, que constituye un nivel más. El narrador nos lleva de la mano por su proceso de comprensión, que pasa por la dilucidación de los materiales, principalmente las fotografías, y la rememoración, configurada a manera de constante tensión dialéctica entre la memoria personal, la de los allegados y la colectiva.

Consideraciones conclusivas

Ajenos a la experiencia directa del horror, pero víctimas también del terrorismo de Estado por haber quedado en la orfandad o en la desolación, a los hijos les corresponde intentar reconstruirse literariamente a partir de los fragmentos de relatos que puedan rescatar y rearmar con el trabajo de memoria.

Este trabajo de memoria marca un estilo en la literatura de los hijos porque implica ir al pasado, es decir, ir hacia la realidad anterior, dado que la anterioridad constituye la manera temporal de la “cosa recordada” (Ricoeur, 2004: 22), pero haciendo uso de la imaginación, lo que supone dirigirse hacia lo ficcional o lo posible. Así, a este trabajo de memoria se le superimpone la imaginación, lo que da como resultado un texto en el que difícilmente puede diferenciarse la dimensión factual de la ficcional.

Una de las estrategias literarias utilizadas para lograr esta intencionalidad es la ficcionalización del yo, otra no menos importante, la metaficción. Estas dos estrategias actúan sobre la escritura misma de la memoria. La primera ofrece la posibilidad de lograr que el yo autoral se desdibuje entre la rememoración y la

imaginación: que no sea un yo que recuerda solamente y tampoco un yo que nada más imagine, sino ambos. La metaficción permite al narrador entrar y salir de la diégesis y con ello, diseminar su situación como narrador y como autor. El uso de materiales como apoyo al trabajo de memoria es también común en esta literatura, porque sirve de apoyo a la construcción del sentido de factualidad de la narración, aunque prevalezca el cuestionamiento sobre la cualidad de referencialidad y verdad de dichos materiales.

En *El espíritu...* destacan como principales estrategias la ficcionalización del yo, la memoria y la fotografía. Hay que decir también que la metaficción está presente de manera destacada. La escritura novelesca de apariencia autobiográfica da al yo la libertad de movimiento necesaria para buscar los motivos de su propia incomodidad ontológica. El yo se examina no sólo desde la distancia requerida para hablar de sí mismo como objeto de conocimiento, sino desde su condición de yo alienado de sí mismo. Al inicio de la novela, el yo se deconstruye y reconstruye con un trabajo de memoria balbuceante, con aproximaciones oblicuas, porque esa es su condición: la indefinición. Conforme avanza la historia, el narrador cambia el registro y paulatinamente, no sin trastabillar, reconoce lugares y personas para, al final, volver a sí mismo como otro.

En *El espíritu...* la memoria está intervenida por la imaginación, lo que desestabiliza el sentido de la memoria de ir hacia la realidad anterior. Y es que a la realidad anterior no puede llegarse más que por la imaginación, porque quien intenta reconstruir el pasado está ya distante de los hechos.

Referencias bibliográficas

- ALBERCA, Manuel. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ANDRIOTTI, Enrique. (2014). “¿Cooptación, oportunidades políticas y sentimientos? Las Madres de Plaza de Mayo y el gobierno de Néstor Kirchner”. *Polis. Revista Latinoamericana*, (39), 1-15.
- CALVEIRO, Pilar. (2006). “Testimonio y memoria en relato histórico”. *Acta Poética*, 27(2), 65-86.
- CASAS, Ana. (2012). “El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual”. En Ana Casas (Coord.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco Libros.
- DALMARONI, Miguel. (2004). *La palabra justa: Literatura, crítica y memoria en la Argentina, 1960-2002*. Memoria Académica, Universidad Nacional de la Plata. Recuperado el 12 de noviembre de 2019 de <http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.1/pm.1.pdf>
- DOUBROVSKY, Serge. (2012). “Autobiografía/ verdad/ psicoanálisis”. En Ana Casas (Coord.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco Libros.

- DRUCAROFF, Elsa. (2016). “¿Qué cambió y qué continuó en la narrativa argentina desde *Los prisioneros de la torre*?” *El matadero. Revista crítica de literatura argentina*, (10), 23-40.
- DUBOIS, Philippe. (1994). *El acto fotográfico*. Barcelona: Paidós.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Blanca. (2013). “Los hijos, detectives de los padres. El caso de Patricio Pron y la dictadura argentina”. En Javier Sánchez Zapatero y Alex Martín Escribá (Eds.), *Historia, memoria y sociedad en el género negro: literatura, cine, televisión y cómic*. Coruña: Torcuilo Ediciones. 263-269.
- FLUSSER, Vilém. (2002). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Trillas.
- GALANTE, Diego. (2015). “Los debates parlamentarios de ‘Punto Final’ y ‘Obediencia Debida’: el Juicio de las Juntas en el discurso político de la transición tardía”. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, 2(4), 12-33. <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/clepsidra/article/view/Galante>
- GARCÍA, Victoria. (2016). “Testimonio y ficción en la Argentina de la posdictadura. Los relatos del sobreviviente testigo”. *Revista Chilena de Literatura*, (93), 73-100. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952016000200004>
- GARCÍA, Victoria. (2017). “Literatura testimonial en Argentina: un itinerario histórico (1957- 2012)”. *Cuadernos del CILHA*, 18(1), 11-43.
- GIUNTA, Andrea. (2014). “Arte, memoria y derechos humanos en Argentina”. *Artelogie*, (6). <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article305>
- GUSDORF, Georges. (1991). “Condiciones y límites de la autobiografía”. *La autobiografía y sus problemas teóricos. Suplementos Anthropos*, (29), 9-18.
- JELIN, Elizabeth. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- LA HAJE, Marileen. (2015). “Recomponer la historia familiar. Memoria, narración y escritura en *La casa de los conejos* de Laura Alcoba y *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia de Patricio Pron*”. *Estudios de Teoría Literaria*, 4(7), 107-117. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/977>
- LECARME, Jacques. (1994). “L’autofiction: un mauvais genre?”. *Autofictions & Cie*, 227-249.
- LOGIE, Ilse, y WILLEM, Bieke. (2015). “Narrativas de la postmemoria en Argentina y Chile: la casa revisitada”. *alter/nativas. latin american cultural studies journal*, (5). <https://alternativas.osu.edu/en/index.html>
- NOFAL, Rossana. (2010). “Operación masacre: la fundación mitológica del testimonio”. *Kipus. Revista Andina de Letras*, (28), 109-131. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/19571>
- PABÓN, Carlos. (2015). “De la memoria: ética, estética y autoridad”. En Teresa Basile (Coord.), *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana recientes*. Buenos Aires: Universidad Nacional de la Plata.
- PIGLIA, Ricardo. (2017). “La literatura y la vida”. *Crítica y ficción*. Barcelona: Penguin Random House.

- PRON, Patricio. (2011). *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*. México: Penguin Random House.
- RICOEUR, Paul. (1996). *Sí mismo como otro*. México: Siglo XXI.
- RICOEUR, Paul. (1999a). *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI/UIA.
- RICOEUR, Paul. (1999b). *Tiempo y narración III*, México, Siglo XXI.
- RICOEUR, Paul. (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. México: FCE.
- SAER, Juan José. (1996). *Una literatura sin atributos*. México: UIA.
- SARLO, Beatriz. (2006). *Tiempo pasado*. México: Siglo XXI.
- SARLO, Beatriz. (2007). *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- SOSNOWSKI, Saúl. (2015). *Cartografía de las letras hispanoamericanas: tejidos de la memoria*. Córdoba: Editorial Universitaria Villa Maris.

El Dr. Seuss en la encrucijada de la forma y el contenido en castellano

Dr. Seuss at the Crossroads of Form and Content in Spanish

Guillermo BADENES y Josefina COISSON

FACULTAD DE LENGUAS, UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA
Argentina

Resumen

El dilema de preservar la forma o el contenido ha sido discutido *in extenso* en los estudios traductológicos durante gran parte del siglo XX. Hayes (1975) confiaba en el sentido común del traductor al momento de encarar el arte de la traducción literaria. Por su parte, con un enfoque más descriptivo, Ben-Ari (1992) y Shavit (1992) estudiaron las características específicas de la literatura infantil traducida del alemán al hebreo revisando variables históricas y entendiendo la fuerza canónica de ciertos libros dentro del catálogo del sistema estudiado. En inglés, como en castellano, la literatura infantil carece en cierta medida de importancia canónica. Sin embargo, existen ejemplos específicos (tal el caso de las obras de grandes autores ingleses del siglo XIX como Lewis Carroll, Stevenson, o C. S. Lewis) que lograron adquirir estatus canónico. Como el epítome de la escritura periférica, la traducción (en este caso la traducción de literatura infantil) deviene una práctica periférica de una literatura periférica. Si consideramos que en el polisistema las obras tienden a ir y venir de posiciones centrales a posiciones periféricas y viceversa, podemos concluir que es importante abrir espacios a culturas alternativas, y que la traducción puede tener un papel preponderante en este proceso. Este trabajo analiza las estrategias utilizadas por tres traductores diferentes de tres obras de la serie de Dr. Seuss. Nuestros hallazgos persiguen hacer foco en las ideas de Hayes, Ben-Ari y Shavit centrados en la literatura para niños.

Palabras clave: literatura infantil, Dr. Seuss, polisistemas, traducción

Abstract

The form-content dilemma was extensively discussed by authors throughout the better part of the 20th century. Hayes (1975) relied on the translator's common sense when approaching the art of literary translation. Taking a more descriptive approach, Ben-Ari (1992) and Shavit (1992) discussed specific features of literature in translation from German into Hebrew revising historical variables and

understanding the canonical power of certain children's books within the catalogue of the system under study. In English, as in Spanish, children's literature lacks an important canonical pull. Nonetheless, there are certain specific examples such as the work of the great English authors of the 19th century, Lewis Carroll, Stevenson, or CS Lewis, which not only have become greatly influential in the English language but also in other languages, as is the case of Spanish. As the epitome of peripheral literary writing, translation—in this case the translation of children's textualities—becomes a peripheral practice of a peripheral literature. If we consider that within the polysystem literary works tend to flux from central to peripheral positions and vice versa, we may conclude that it is important to open spaces for alternative cultures, a process that may rely heavily on translation. This paper aims at shedding light upon the strategies used by three different translators of three books belonging to the *Dr. Seuss* series. Our findings may give focus to Hayes', Ben-Ari's and Shavit's ideas centering on children's literature.

Keywords: children's literature, Dr. Seuss, polysystems, translation

Había una vez...

El siglo xx inauguró el periodo científico de la Traductología y también su dependencia de la Lingüística y la Filología, la instauración de un enfoque prescriptivo, la profundización del objeto de estudio, un método y la certeza de un campo de investigación. Se podría sugerir que el auge contemporáneo de la Traductología surgió durante la Segunda Guerra Mundial, cuando las potencias en conflicto buscaban dilucidar los mensajes secretos enemigos a los que accedían los países en guerra. De este modo, la Escuela de Traductores de Moscú se fundó en 1930 y, en la Base Naval de Presidio, en California, se estableció unos años más tarde una división de estudios lingüísticos para la traducción. Sin dudas, este trabajo subrepticio, oculto e ignoto de espías no podría nunca contribuir a pensar en la visibilidad de la traducción. Sin embargo, si bien fue la guerra la que potenció el interés por el estudio de la traducción, fue la paz (el interés por fomentar la concordia entre los pueblos) y la necesidad por formar a los profesionales que integrarían las nuevas organizaciones internacionales, las que dieron origen a las primeras escuelas de traducción donde se comenzó a estudiar la Traductología, de la mano de la Lingüística, la Psicología, la Filosofía y otras disciplinas: "Tras siglos de un interés fortuito y esporádico de parte de un puñado de autores, filólogos y académicos literarios, más algún que otro teólogo o lingüista idiosincrático, la traducción recibió un interés marcado y constante de parte de la academia en años recientes, con la Segunda Guerra Mundial como momento bisagra" (Holmes, 2000: 173).¹ Tal vez haya sido el hecho de desarrollarse en ámbitos universitarios lo que contribuyó al

¹ Traducción de los autores; en adelante todas serán traducciones de los autores, a menos que se especifique lo contrario.

diálogo interdisciplinario de la traducción. Si consideramos que en algunas universidades la Traductología, o los Estudios de Traducción (como los denominó James Holmes en 1972) se alojaron en los departamentos de Lingüística y en otras en los departamentos de Letras Modernas, no debería sorprender un intercambio más fluido de la traducción con otros campos del saber.

Fue justamente el momento bisagra en que la Traductología devino Estudios de Traducción cuando James Hayes (1975) realiza estudios que ponen en tensión nociones anteriores sobre el dilema de preservar la forma o el contenido en literariedades del alemán. Si bien Hayes subraya “la imposibilidad de establecer un único set de principios aplicables a toda traducción” (1975: 838), aún mantiene un enfoque en cierta medida prescriptivo tomando las sugerencias de Eugene Nida sobre la traducción de poesía clásica griega (Hayes, 1975: 842), aunque observa la naturaleza misma del texto como factor pivotal para delimitar la tarea de traducirlo (Hayes, 1975: 838). Asimismo, considera el efecto de la textualidad (o el público lector) como segunda variable y ubica en tercer lugar la importancia del traductor en el proceso (Hayes, 1975: 838), lo que pone en cuestión ideas novedosas como la subjetividad del agente mediador de la traducción, que se convierte así en agente subjetivo.

Como se indicó, su postura, que se debate entre el estudio descriptivo de casos y la prescriptibilidad, subraya la equivalencia de contenido y forma (Hayes, 1975: 839) como objetivo principal de la traducción, agregando a su vez que es la cadencia de un texto con características poéticas lo que ofrece al traductor la mayor dificultad (Hayes, 1975: 839). Su análisis resulta interesante porque abre el camino de los Estudios de Traducción a un enfoque descriptivo que en la década siguiente habilitaría el giro cultural de la traducción propiciado por Susan Bassnett y André Lefevere (Bassnett, 2014: 30). Hayes (1975) sostiene que “si el traductor ha de transmitirlos [la forma y el contenido] con éxito, debe comprender con claridad su función en la trama como una unidad artística” (843). Por tanto, determina que una traducción confiable es aquella que transmite toda la información en términos rítmicos además de ofrecer el efecto del original (843). Hayes concluye que es la labor del crítico contribuir a que el traductor comprenda la naturaleza de los problemas a resolver más que adherirse con rigidez a cualquier solución preconcebida (848).

El estudio de Hayes resulta de particular interés por hallarse en la encrucijada de las ideas prescriptivas pasadas y los enfoques descriptivos en ciernes. Asimismo, plantea un interrogante que aún hoy posee relevancia: ¿qué sucede cuando la crítica no se ocupa de textualidades como la literatura infantil? La literatura infantil representa un área de poca exploración en los estudios literarios en general y más aún en los estudios de traducción.

Nitsa Ben-Ari (1992) fue una de las primeras estudiosas de la traducción de literatura infantil en comenzar a zanjar el vacío en el análisis de estas textualidades. Ben-Ari sostiene que existen ciertos principios relativos a la traducción de literariedades en donde las consideraciones de aceptabilidad priman siempre por sobre las consideraciones de adecuación (es decir la reconstrucción óptima del texto de

origen) (Ben-Ari, 1992: 221), lo que implica que, más allá del nivel de canonicidad de un texto de origen (TO), una traducción debe ser aceptable en el sistema de la lengua de llegada. En este contexto, Ben-Ari agrega que la literatura infantil es por definición no canónica, y por tanto se ciñe con mayor rigidez a las normas que dominan la literatura infantil (1992: 222). Así, en la traducción de literatura infantil, Ben-Ari indica que hay normas operacionales cuya aplicación propende a hacer que el texto sea aceptable para los lectores en la lengua de llegada. Algunas de estas normas incluyen “normas de cancelación de repetición, adición y omisión [...] y diversas normas de conversión” (Ben-Ari, 1992: 223). Ben-Ari sostiene que la repetición no contribuye a que los lectores enriquezcan su vocabulario y por lo tanto recomienda la cancelación de repetición en los textos infantiles y fomenta la utilización de sinonimia. En relación con la omisión, Ben-Ari propone la eliminación de secciones completas según el modelo de llegada. Se puede hacer uso libre de adiciones, en especial con propósitos pedagógicos, incluyendo elementos de amplificación tales como conectores pragmáticos (“bueno”, “en fin”, etc.) o expresiones idiomáticas, y “elementos de explicación” para clarificar expresiones con el fin de facilitar la comprensión. Por último, menciona el uso de *realia* o “conversiones culturales” por medio de las que los nombres de comidas, bebidas o personas se traducen mediante equivalentes culturales (Ben-Ari, 1992: 277).

Shavit (1981) también se dedicó a estudiar las características específicas de la literatura infantil traducida del alemán al hebreo revisando variables históricas y entendiendo la fuerza canónica de ciertos libros dentro del catálogo del sistema. Shavit sostiene que “los traductores de literatura infantil se pueden permitir grandes libertades con respecto al texto como resultado de la posición periférica que ocupa la literatura infantil en el polisistema” (1981: 171) y por ello pueden manipular el texto de diversas formas mientras consideren dos principios sobre los que se basa generalmente la traducción de textos infantiles: la adaptación del texto para que sea apropiado y útil para los niños según las normas establecidas en una determinada sociedad, y la adaptación del texto al nivel de comprensión y las habilidades de lectura de un niño (Shavit, 1981: 171).

Sin embargo, ya en el siglo XXI, la misma Shavit expresa descontento sobre el estado de la investigación académica de esta literatura y afirma que “en el mundo académico de hoy, la investigación en literatura infantil no está legitimada, no es respetada y, si es tolerada, se percibe como un campo de estudio periférico e insignificante” (Shavit, 2003: 32). De Queiroga y Fernandes (2016) afirman que debido a la idea establecida de que la lectura de libros para niños requiere habilidades cognitivas simples y que “el rigor estético de los libros para niños se considera inferior en comparación con la literatura para adultos” (65), sumando al hecho de que cuestiones como la literariedad se consideran irrelevantes en textos cuyo propósito parece ser sólo la enseñanza, la literatura infantil se percibe como un “género simple [que] de inmediato se clasifica como noliteratura, nocanónico y nooficial” (65). En su caracterización del género, los autores sostienen que, en

comparación con la traducción de literatura para adultos, “la literatura infantil puede ofrecer desafíos complejos que requieren mayor atención de parte del traductor en lo relativo a cuestiones teóricas y metodológicas” (de Queiroga y Fernandes, 2016: 70). Aspectos estilísticos, ideológicos y pedagógicos problematizan la traducción del género, sin obviar cuestiones atinentes al mercado editorial y los sistemas literarios de la cultura de llegada, que ponen en tensión la producción de traducciones de estas textualidades.

La teoría de polisistemas, desarrollada en los años 70 principalmente por Itamar Even-Zohar (2000), propone que la literatura es un subsistema de un sistema ideológico, socioeconómico e histórico que es dinámico y heterogéneo. Así, las obras literarias canónicas, que pertenecen al centro del sistema, y las obras no canónicas, que se ubican en su periferia, tienden a circular entre estos espacios y afectan el repertorio, entendido este como el conjunto de leyes y elementos que gobiernan la producción de obras literarias que se consumen en una determinada cultura (Even-Zohar, 2000: 196-197).

La actividad traductora adquiere prominencia a través de esta propuesta que estudia la función de la literatura traducida y la considera como un sistema literario en sí mismo que se suma al sistema literario existente en una cultura de llegada. Según Even-Zohar (2000), las condiciones que deben darse para que obras innovadoras ingresen al sistema literario de llegada son que una literatura sea joven y esté en proceso de establecerse, que una literatura sea periférica o débil, o que haya momentos de inflexión, crisis o vacíos literarios en una literatura (197).

El presente artículo parte de la hipótesis de que la traducción de literatura infantil requiere de cierto grado de manipulación del texto de origen mediante distintas estrategias de traducción para que el producto terminado sea un texto que, al igual que ocurre con la literatura para adultos, se adapte a los modelos de la literatura de llegada. Nuestros objetivos persiguen el estudio de tres obras de traductores diferentes de la serie de Dr. Seuss a lo largo de un período de 40 años.

John Hersey y sus habichuelas

En mayo de 1954, la revista *LIFE* dedicó una extensa nota a analizar el fracaso en la formación inicial de los niños estadounidenses. El artículo cuestionaba si los niños estaban aprendiendo a usar bien el lenguaje (Hersey, 1954: 136) basando sus observaciones en el informe de un comité escolar del distrito de Fairfield que señalaba el bajo rendimiento académico de los niños de primer grado. John Hersey, su autor, hallaba la causa de este problema en un enfoque que consideraba erróneo en la formación infantil, “del principio sólido de que un niño feliz se predispone con mayor facilidad a aprender que uno infeliz, puede surgir la conclusión equivocada de que la escuela se convierta en algo así como puro entretenimiento” (Hersey, 1954: 137). Ya en 1954 Hersey detectaba que la lectura debía competir

por la atención de los niños contra medios “más entretenidos” (137) como la televisión, el cine o las historietas. En tal sentido, el autor criticaba los materiales de estudio que ofrecían “ilustraciones insípidas” de niños “anormalmente corteses” e “inusualmente limpios” (137). El artículo de Hersey concluía con la necesidad de que los padres apoyaran el proceso educativo de sus hijos: “Estas cuestiones van dirigidas a cada padre de este país, ya que los maestros no pueden responderlas solos. Al abordarlas, las escuelas necesitan del apoyo de una ciudadanía informada. ¿Quién puede resentir este apoyo? Después de todo, es para el beneficio de nuestros niños” (Hersey, 1954: 150). Esta fue la semilla que llevó a que Random House le comisionara a Theodor Seuss Geisel, mejor conocido como Dr. Seuss, redactar un libro para niños que ofreciera un vocabulario de 200 palabras nuevas. Lo que Dr. Seuss desconocía en ese momento es que la publicación de *The Cat in the Hat* en 1957 sería un punto de inflexión en su carrera como autor e ilustrador de libros infantiles.

Cuando el gato no está, los traductores juegan

The Cat in the Hat fue traducido al castellano en 1967, diez años después de su publicación en inglés, en 1957, por Carlos Rivera para Random House y publicado en una edición bilingüe titulada *The Cat in the Hat/El Gato Ensombreado*. En el cuento, un gato vestido con un sombrero visita a dos niños un día gris y lluvioso para entretenerlos con juegos inusuales.

La estrategia más utilizada por Dr. Seuss es la rima, uno de los aspectos centrales de la literatura infantil que, junto con las onomatopeyas y los juegos de palabras, entre otros recursos que se destacan aún más en una lectura en voz alta, requieren “un alto nivel de creatividad por parte del traductor” (O’Sullivan, 2013: 455):

The sun did not shine
It was too cold to play
So we sat in the house
All that cold, cold, wet day
(Geisel, 1995: 3).

El sol no brillaba
Estaba demasiado mojado para jugar
Así es que nos sentamos adentro de la casa
todo aquel frío, frío día mojado (3).

A excepción del cambio de “frío” a “mojado” en el segundo verso, que en lugar de leerse “Estaba demasiado frío para jugar” se lee “Estaba demasiado mojado para jugar”, Rivera ha optado por una versión que traslada de manera lineal el contenido del TO y elimina su rima, su patrón rítmico y su métrica. Basándonos en la idea de Shavit de que la traducción de literatura infantil se ajusta a los modelos existentes de la cultura receptora (Shavit, 1981: 172), la versión de Rivera resulta cuestionable si consideramos que tanto en España como en Latinoamérica la rima es un elemento clave en los modelos de literatura infantil.

Dr. Seuss crea la rima mediante el uso de preposiciones diferentes (*about* y *out*) y también mediante el recurso de repetición, que le agrega cadencia al texto y así propende al aprendizaje de vocablos y expresiones nuevas de manera lúdica. El efecto resultante es un cúmulo de palabras que riman y que pueden recordarse con facilidad:

He should not be here	El [sic] no debe estar aquí
He should not be about	El [sic] no debe andar acá y allá
He should not be here	¡El [sic] no debe estar aquí
When your mother is out!	cuando la mamá de Uds. está fuera!
(Geisel, 1995: 13)	(13)

Rivera no transfiere la estrategia de repetición de Dr. Seuss sino que produce una traducción que refleja las nociones de cancelación de la repetición y sinonimia que propone Ben-Ari (1992). En este sentido, Rivera escoge traducir el infinitivo *be* como “estar” en el primer y tercer verso y reemplaza *be* por “andar” en el segundo. Como resultado, se evidencia una pérdida de la anáfora, del paralelismo y de la cadencia, elementos provistos en el TO para llamar la atención de los jóvenes lectores. Asimismo, el traductor (o lo que es más posible, la casa editora) comete el error tipográfico de quitarle la tilde al pronombre “Él” y más adelante no transmite el sentido del verbo modal negativo *should not*, que expresa la conveniencia de que algo no suceda y no una prohibición de que algo suceda como lo denota el verbo modal negativo “no debe” empleado en la traducción.

A pesar de que Rivera rompe el patrón rítmico del TO además de que parece olvidar su propósito pedagógico, su traducción ofrece giros que resultan interesantes tales como los momentos en que demuestra coherencia en su recreación del argumento, cuando opta por las formas diminutivas de “nada” y “pizca”, que resultan quizás más atractivas para los niños por su aspecto lúdico:

We did nothing at all (4)	No hicimos nadita (4)
Not one little bit (5)	ni una pizquita (5)

Sin olvidar todo lo que han avanzado los estudios de traducción desde las épocas de Rivera, a partir del análisis de estos ejemplos podría afirmarse que, al dar preferencia al contenido sobre la forma, Rivera no parece haber considerado el propósito estético y pedagógico de aprendizaje léxico de la literatura infantil tal y como los diseñó Theodor Seuss Geisel: sus estrategias de traducción borran la cadencia del TO y las posibilidades de aprendizaje mediante la repetición y el juego. En este sentido, esta versión no se ciñe al principio propuesto por Shavit (1981) de ajustar el texto para hacerlo apropiado y útil para el niño, basado “en la noción de que la literatura infantil es una herramienta para la educación” (Shavit, 1981: 172).

Huevos verdes, ¿traductora verde?

Publicado en 1960 por Random House, el decimoctavo libro de Dr. Seuss, *Green Eggs and Ham*, gira en torno a un ser extraño llamado Sam-I-Am, que le insiste a un monstruo gruñón que pruebe un plato nuevo. Este personaje por fin accede y se da cuenta de que el plato no sabe mal. Este libro fue traducido al castellano como *Huevos verdes con jamón* por Aída E. Marcuse y publicado por Lectorum en 1992, 25 años después de *The Cat in the Hat*.

Al igual que otras obras de Dr. Seuss, la rima desempeña un papel fundamental en el desarrollo de la trama y en sus diálogos:

I do not like them, Sam-I-Am I do not like green eggs and ham. (Geisel, 1960a: 12)	No, no me gustan nada, Juan Ramón. No, no me gustan nada los huevos verdes con jamón (Geisel, 1992: 12)
--	---

Marcuse aplica la técnica que Ben-Ari (1992) luego denominará técnica de conversión de *realia*, es decir conversiones culturales necesarias cuando las normas de la cultura de origen por algún motivo no resultan deseables en la cultura de llegada (227). Así, traduce el nombre de Sam como Juan, y luego como Juan Ramón: la distinción entre “I Am Sam” y “Sam-I-Am” (cuando el personaje sostiene distintos carteles con su nombre) se compensa en castellano con la distinción entre “Yo soy Juan” y “Yo soy Juan Ramón” respectivamente. Es importante notar que el número de letras de las traducciones de Marcuse se condicen con el tamaño de los carteles de los dibujos. La elección del segundo nombre, Ramón, es adecuada si consideramos que se trata de un nombre muy común en el mundo hispano y que rima con la palabra jamón.

Siguiendo el fin pedagógico de la obra, en otro pasaje, Dr. Seuss incluye tres adverbios de lugar diferentes: *here*, *there*, *anywhere*. Este último, presenta un desafío para la traductora:

I would not like them here or there. I would not like them anywhere. (Geisel, 1960a: 16)	No, no me gustaría, no los quiero aquí ni allá. No, no me gustaría aquí, allá o más allá. (Geisel, 1992: 16)
--	--

La estrategia de traducción empleada por Marcuse para el adverbio *anywhere*, desglosado en “aquí, allá o más allá”, es la que Ben-Ari (1992) denomina “elementos de explicación”, que son maneras de allanar un concepto que resulta enigmático ya sea por una política consciente al respecto o por otras razones (225). Si bien los

adverbios de lugar en la traducción son dos, en lugar de tres como en el TO, Marcuse logra mantener la rima mediante el recurso de repetición (“aquí ni allá” / “aquí, allá o más allá), ausente en el TO.

En otros casos, la rima no está dada por la repetición sino por el uso de dos palabras semánticamente diferentes (en este caso *house* y *mouse*):

Would you like them in a house	¿Te gustarían en un caserón?
Would you like them with a mouse? (Geisel, 1960a: 18)	¿Te gustarían con un ratón? (Geisel, 1992: 18).

Como se observa, Marcuse vuelve a mantener la rima y, al mismo tiempo, también logra mantener el contenido. Así, si bien existe una diferencia semántica, y connotativa, entre *house* y “caserón”, se preserva la naturaleza del significante, y por tanto se mantiene el equilibrio entre contenido y forma.

En otras instancias, la rima vuelve a estar dada por dos palabras diferentes, pero la estrategia de traducción es distinta:

Would you eat them in a box?	¿Los comerías en un cajón
Would you eat them with a fox? (Geisel, 1960a: 22)	con un zorro en un rincón? (Geisel, 1992: 22)

A los fines de mantener la rima, Marcuse se valió de la norma de omisión de Ben-Ari (1992) como así también de la norma de adición: la estructura “Would you eat them” se repite dos veces en el TO, mientras que en la traducción (“¿Los comerías [...]?”) aparece solo una, y además se agrega contenido (“en un rincón”).

Como se observa, Marcuse ha utilizado estrategias para equilibrar el contenido y la forma del TO, lo que da como resultado una versión en castellano que ha preservado el atractivo del texto para un público infantil: mediante el empleo de normas como la adición y la omisión, la traducción responde a los dos principios propuestos por Shavit (1981) de que el texto sea apropiado y útil (cumple un fin pedagógico) y se adapte al nivel de comprensión y las habilidades de lectura de un niño.

Espejito, espejito, ¿quién es la más bella del reino?

One Fish, Two Fish, Red Fish, Blue Fish es el decimonoveno libro de Dr. Seuss y fue publicado en 1960 por la editorial Random House. La historia hace que el lector recorra las actividades de un grupo particular de animales. Fue publicado en castellano en 2006 por Lectorum con el título de *Un pez, dos peces, pez rojo, pez azul* en traducción de Yanitzia Canetti.

Tras mostrar a los cuatro peces que dan nombre al título del cuento, Dr. Seuss presenta nuevos personajes empleando el mismo sustantivo cuatro veces, adjetivado dos veces con colores (*black* y *blue*) y dos veces con antónimos (*old* y *new*) y la rima está dada por la repetición de *fish*:

Black fish	Pez negro
blue fish	pez azulito
old fish	pez anciano
new fish (Geisel, 1960b: 4)	pez bebito (Geisel, 2006: 8)

Canetti ha favorecido la rima y la musicalidad en su traducción y al mismo tiempo ha logrado trasladar el contenido del TO mediante la elección de equivalentes no literales de algunos de los adjetivos. Esto, asimismo, ha creado una personificación del pez que estaba ausente en el TO: en lugar de haber un pez “nuevo” y un pez “viejo”, hay uno “anciano” y otro “bebito”.

Asimismo, en otra sección, la rima está dada por palabras distintas (*car* y *are*) y no por repetición como en el ejemplo anterior:

This one has a little car	Y este corre a todo dar
Say! What a lot	Va tan rápido en su auto
of fish there are. (Geisel, 1960b: 5)	¡que se va a estrellar! (Geisel, 2006: 9)

En este caso la traductora opta por preservar la forma y dejar de lado el contenido, aunque mantiene la trama en torno a un automóvil. Al igual que Marcuse, una de las estrategias de Canetti es aprovechar las desinencias “-ar”, “-er” e “-ir” de los verbos en infinitivo en español, que representan infinitas opciones para la rima: aquí la rima está lograda mediante los infinitivos “dar” y “estrellar” y, si bien el pez tiene un automóvil como en el TO (una situación referida a través de la imagen de un pez en un coche), la traductora advierte que lo conduce demasiado rápido, lo que aporta una enseñanza que estaba ausente en el TO, siguiendo las ideas de Ben-Ari (1992) relativas al uso libre de adiciones con propósitos pedagógicos como en el caso de esta amplificación.

Y colorín, colorado...

Las discusiones sobre literatura infantil allanan el camino subestimado y relegado, y por lo tanto casi inexplorado, de la investigación académica de estas textualidades y así posibilitan los dos cambios que según Shavit (2003) deben darse para que se revierta el estatus de inferioridad de este género: la literatura infantil debe ser aceptada como un campo legítimo de investigación académica y debe ser considerada como un sistema autónomo de los sistemas literarios que a su vez forman el

conglomerado de sistemas culturales (33). Asimismo, las discusiones sobre la traducción de literatura infantil revelan las normas traslativas que ponen en evidencia las restricciones que se le imponen a un texto que ingresa en un determinado sistema de literatura infantil. De las traducciones analizadas, las más efectivas en cuanto al propósito pedagógico analizado por Ben-Ari (1992) y a los principios propuestos por Shavit (1981) de adaptar el texto de modo que sea apropiado y útil, y para que se adecue a las habilidades de lectura de un niño, son aquellas en las que se preservaron la rima, la cadencia y la repetición sin que esto vaya en detrimento del contenido. Este equilibrio se encuentra en algún punto medio entre lo que de Queiroga y Fernandes (2016) observan como un riesgo inherente a las elecciones del traductor entre una traducción literal y una traducción libre: “una proximidad excesiva al texto de origen (literalidad) puede generar falta de vitalidad o dificultar la lectura (falta de legibilidad), mientras que una versión adaptada puede eliminar elementos considerados esenciales que son fruto de la intención del autor” (69). El abordaje palabra por palabra de Rivera permite la transferencia de la información, pero no de la poesía de Dr. Seuss, lo que da como resultado un producto cuestionable en cuanto a lo que Hayes (1975) determina como una traducción confiable: aquella que transmite toda la información en términos rítmicos además de ofrecer el efecto del original (843). Marcuse y Canetti parecen haber producido traducciones exitosas en cuanto a crear un texto que sea “placentero y motivador y así aliente a los lectores infantojuveniles a seguir leyendo” (de Queiroga y Fernandes, 2016: 75) mediante el uso de estrategias y técnicas similares: la adición de rimas ausentes en el TO, el uso de elementos lingüísticos disponibles en español y no en inglés, y las conversiones de elementos de explicación y *realia* que propone Ben-Ari (1992). Marcuse y Canetti han repetido ciertos patrones y aun así han introducido nuevos elementos léxicos en sus traducciones. La repetición, por tanto, parece una condición *sine qua non* para retratar la esencia real de los libros de Dr. Seuss en español. No es sólo una cuestión de forma, mediante la que se construye un patrón rítmico, sino también una cuestión de contenido: en *Green Eggs and Ham*, la repetición de palabras y acciones en Sam-I-Am cumplen la función de que los lectores tomen consciencia de la importancia de la coherencia y la perseverancia necesarias para lograr metas en la vida.

El comportamiento de la traducción de literatura infantil está en gran medida determinado por la posición de la literatura infantil en el polisistema literario (Shavit, 2006: 25). Las casas editoras reconocen la importancia institucional (a través de las políticas públicas fomentadas desde los estados nacionales y, en un nivel más inmediato, desde las escuelas) en la conformación del canon literario. La gerente editorial del Grupo Planeta, Adriana Fernández, sostiene que “Lo infantil tiene, por una lado [sic], la perspectiva literaria [...] que van sosteniendo o armando canon [...]. En esa lógica no sólo está la mirada de la crítica, sino la de la escuela que es quien, a su manera, también crea canon” (León, 2017). En sintonía, la editora María Fernanda Maquieira, coincide en resaltar el rol de la escuela como

“agente fundamental para la formación de lectores [al igual que maestros y bibliotecarios y familias, todos comprometidos] con el tema de la lectura en la primera infancia” (León, 2017). Se observa, por tanto, que los participantes clave en la promoción de la lectura no han variado de manera considerable desde la publicación del artículo de Hersey a pesar del tiempo transcurrido y la distancia geográfica con Argentina, y que el consumo de literatura infantil está asociado a propósitos de instrucción, moral y educación, lo que demuestra una fuerte inclinación pedagógica de la literatura infantil (Lathey, 2010: 3).

En Argentina, como sostiene la directora de la editorial Comunicarte, Karina Fraccarolli (comunicación personal, 9 de junio de 2020), el sistema literario de literatura infantil de producción local es sólido y establecido, de modo que, más allá de la calidad de las traducciones, es lógico que los productos literarios importados encuentren resistencia para ingresar al sistema (Entrevista). Más bien, tienden a quedar circulando en la periferia hasta desaparecer, como fue el caso de estos libros de Dr. Seuss. Así, desde una mirada polisistémica, es muy probable que el fracaso desde el punto de vista comercial de los libros de Dr. Seuss en Argentina (ausentes de toda lista de libros mejores vendidos) se deba a que en el sistema literario argentino existe una tradición de larga data de autores prestigiosos cuyas obras literarias se destacan por la construcción de la rima, como por ejemplo María Elena Walsh. La autora abogaba en una entrevista de 1998 por trabajar el lenguaje de manera creativa: “Sólo me interesaba que los chicos se animaran a jugar con el lenguaje, a abordar la realidad de una manera creativa. Que gozaran de una estética de la música y de la letra” (*Clarín*). La aceptación de estas obras, por lo tanto, no sólo recae en la calidad de las traducciones sino en la sólida posición de la literatura nacional que el público infantil y adulto está acostumbrado a leer y aceptar. Si bien, siguiendo a Ben-Ari (1992) y Shavit (1981), y recuperando las ideas de Hayes (1975) sobre forma y contenido, algunas de las traducciones que analizamos fueron efectivas en cuanto a adaptarse al modelo de la literatura de llegada al mantener la rima y la intención pedagógica del TO, es quizás la impermeabilidad del sistema literario argentino que apoya institucionalmente las producciones vernáculas, la razón por la que la serie de Dr. Seuss no halló espacio efectivo en este país. Retomando las ideas de Even-Zohar (2000), quizás no estaban dadas las condiciones para que estas obras traducidas ingresaran al canon literario argentino, es decir, la literatura infantil no era joven ni estaba en proceso de establecerse, tampoco era periférica o débil, ni hubo en ese momento una crisis o un vacío literario en la literatura infantil argentina. Sin embargo, más allá de que estos textos traducidos sean un fracaso o un éxito comercial, el estudio de la traducción de literariedades infantiles, cuya producción (escritura, traducción, publicación, crítica, recomendación y venta) está en un todo en manos de los adultos hasta que el producto terminado llega al receptor (O’Sullivan, 2013: 456), enriquece el campo de los estudios de traducción de literatura infantil que, como vimos en este trabajo, aún tienen un estatus de inferioridad, y además puede

abrir el camino para que traducciones futuras enriquezcan y complementen el repertorio literario argentino.

Referencias bibliográficas

- BASSNETT, Susan. (2014). *Translation*. Londres: Routledge.
- BEN-ARI, Nitsa. (1992). "Didactic and Pedagogic Tendencies in the Norms Dictating the Translation of Children's Literature: The Case of Postwar German-Hebrew Translations". *Poetics Today*, 13(1), *Children's Literature*, 221-230. <https://doi.org/10.2307/1772799>
- Clarín. "A fondo. Maria Elena Walsh, escritora. 'En la Argentina la gente adulta tiene conductas infantiles'" (en línea). Disponible en https://www.clarin.com/opinion/argentina-gente-adulta-conductas-infantiles_0_H16tNZk8hg.html
- DE QUEIROGA, Marcílio García, y FERNANDES, Lincoln Paulo. (2016). "The Translation of Children's Literature". *Cadernos de Tradução*, 36(1), 62-78. <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2016v36n1p62>
- EVEN-ZOHAR, Itamar. (2000). "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem". En Lawrence Venuti (Comp.), *The Translation Studies Reader*. Londres: Routledge. 192-197.
- GEISEL, Theodor Seuss. (1960a). *Green Eggs and Ham*. Nueva York: Random House.
- GEISEL, Theodor Seuss. (1960b). *One Fish, Two Fish, Red Fish, Blue Fish*. Nueva York: Random House.
- GEISEL, Theodor Seuss. (1992). *Huevos verdes con jamón* (Aída E. Marcuse, Trad.). Nueva York: Lectorum Publications.
- GEISEL, Theodor Seuss. (1995). *The Cat in The Hat: El Gato Ensombreado*. (Carlos Rivera, Trad.). Nueva York: Random House.
- GEISEL, Theodor Seuss. (2006). *Un pez, dos peces, pez rojo, pez azul*. (Yanitzia Canetti, Trad.). Nueva York: Lectorum Publications.
- HAYES, James A. (1975). "The Translator and the Form-content Dilemma in Literary Translation". *MLN*, 90(6), 838-848. <http://doi.org/10.2307/2907023>
- HERSEY, John. (1954, mayo). "Why Do Students Bog Down on First R?". *Life*, 36(21). 136-150.
- HOLMES, James. (2000). "The Name and Nature of Translation Studies". En Lawrence Venuti (Comp.), *The Translation Studies Reader*. Londres: Routledge. 172-185.
- LATHEY, Gillian. (2010). *The Role of Translators in Children's Literature. Invisible Storytellers*. Nueva York: Routledge.
- LEÓN, Gonzalo. (2017, 5 de julio). "Los caminos de la literatura infantil y juvenil: ¿lo mejor está por venir?" (en línea). *Infobae*. Disponible en <https://www.in>

- fobae.com/cultura/2017/07/05/los-caminos-de-la-literatura-infantil-y-juvenil-lo-mejor-esta-por-venir/
- O'SULLIVAN, Emer. (2013). "Children's Literature and Translation studies". En Carmen Millán y Francesca Bartrina (Eds.), *The Routledge Handbook of Translation Studies*. Nueva York: Routledge. 451-463.
- SHAVIT, Zohar. (1981). "Translation of Children's Literature as a Function of Its Position in the Literary Polysystem". *Poetics Today*, 2(4), *Translation Theory and Intercultural Relations*, 171-179. <http://doi.org/10.2307/1772495>
- SHAVIT, Zohar. (1992). "Literary Interference between German and Jewish-Hebrew Children's Literature during the Enlightenment: The Case of Campe". *Poetics Today*, 13(1), *Children's Literature*, 41-61. <http://doi.org/10.2307/1772788>
- SHAVIT, Zohar. (2003). "Cheshire Puss, Would you tell me, please, which way I ought to go from here? Research of Children Literature: The State of Art. How Did We Get There; How should we proceed". En Ana I. Labra Cenitagoya; Esther Laso y León; y José Santiago Fernández Vázquez (Coords.), *Realismo social y mundos imaginarios, una convivencia para el siglo XXI*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones. 30-41.
- SHAVIT, Zohar. (2006). "Translation of Children's Literature". En Gillian Lathey (Ed.), *The Translation of Children's Literature: A Reader*. Clevedon: Multilingual Matters Ltd. 25-40.

TRADUCCIONES

Una traducción introductoria a Jean-Joseph Rabearivelo

An Introductory Translation to Jean-Joseph Rabearivelo

Alejandro MERLÍN ALVARADO

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

México

Semblanza biográfica

Jean-Joseph Rabearivelo nació en 1903, en Antananarivo, cuando Madagascar era colonia francesa. Como escritor, practicó todos los géneros tradicionales de la literatura: el teatro, la poesía y la narrativa; fue periodista, crítico literario, traductor y corrector.

A los trece años dejó la educación formal. Si bien recibió una educación malgache, decidió aprender francés, solo, a los 17 años, acaso motivado por la ambición de escalar socialmente y por un interés genuino de estudiar e imitar la poesía francesa. Comenzó a escribir desde muy joven en la prensa local, para después concentrarse en publicar sus propios libros. Por esos años fue contratado como corrector de la imprenta de Imerina, trabajo que conservó hasta su muerte —la imprenta principal de la prensa de la región—. Desde adolescente estuvo convencido de que sería el primer intelectual de su país, como puede constatarse en sus diarios.

Junto con un grupo de intelectuales que querían que Madagascar se acercara a la cultura occidental y que se proponían competir con los poetas franceses (Meitinger: 2010), fundó la *falange Rabearivelo*; él y sus colegas escritores colaboraron durante unos años en la revista *Mpanoro-talana*, escaparate generacional.

Durante estos años formativos, según puede apreciarse en sus diarios, publicados recientemente por un grupo de especialistas en sus obras completas con el título de *Les Calepins bleus*, leyó sobre todo poetas franceses parnasianos y simbolistas (Nerval, Baudelaire, Gautier): sus primeras publicaciones reflejaban el apego a la forma tradicional del verso, escribía sonetos, principalmente, o también poemas en cuartetos alejandrinos con rima consonante (*Soirs malgaches*, *Quelques sonnets*).

Ya con 25 años, sin todavía modificar del todo su estilo, publicó *Volumes y Chants d'Iarive*, poemarios con un cierto costumbrismo tropical, en los que persiste

una sensación de encierro, una suerte de lamentación de la tierra natal, con un vocabulario típico del simbolismo francés (Rabearivello, 2010: 323), y referencias imitadas a la tradición grecolatina. En estos libros, todavía se notaba su esfuerzo por demostrar sus habilidades como versificador y complacer a una metrópoli literaria.

Algunos años más tarde, leyó a nuevos poetas franceses, en especial porque, a la par de su trabajo como corrector de pruebas de imprenta, también era traductor: por entonces tradujo a Paul Valéry, quien también influyó mucho en su obra. Tras la lectura de Laforgue, Moréas, Toulet, pensó en acercarse al verso libre y experimentar con una forma poética propia del *malgache*, los *hain-teny*.¹

Por el oficio de traductor, en una combinación singular entre traducir canciones de su lengua materna y conocer estilos poéticos vanguardistas, el poeta joven cambió el foco de su atención: ya no era un francocentrista literario, y ocurrió una transformación dentro de él que lo hizo escribir nuevamente poesía en *malgache* y traducirse a sí mismo, experimentar e incorporar otros estilos más personales. Además, no conforme con el conocimiento de la cultura francesa, aprendió también español. De hecho, uno de sus últimos libros está dedicado a Alfonso Reyes; leyó con mucho entusiasmo las *Soledades*, de Góngora, y los ensayos del mexicano sobre el Siglo de Oro español lo deslumbraron.

Quizá por eso, sus dos poemarios más ambiciosos sean de la época en que produjo una buena parte de su obra de manera bilingüe, después de haber estudiado la poesía tradicional de su país, cuando ya tenía más de 30 años.

Decide crear, escribir poemas en *malgache* y en francés al mismo tiempo. Así nacen sus libros de poesía más originales y significativos: *Casi sueños (Sari-Nofy)* y *Traducido de la noche (Nadika Tamin'ny Alina)*, entre 1931 y 1934. El vocabulario es completamente distinto, ya no hay una restricción formal tradicional y escribe en verso libre, con una cadencia y un juego estilístico vanguardistas. En sus diarios, puede verse cómo se sentía acorralado en el dilema de practicar un género literario inspirado por el colonizador que minimizaba o era indiferente a lo que el poeta decía; por ser un colonizado estaba dividido entre escribir en su lengua y ser leído y admirado en Francia, cosa que difícilmente pasaría si no publicaba en francés. Sufría de una idolatría de las figuras literarias europeas que inspiraba un rechazo cultural de sí mismo y a la vez una reivindicación de su cultura (Rabearivello, 1936: 1040-1050). Quizá a eso se deba la originalidad de ambos poemarios: Rabearivello no sólo imitó de una tradición literaria metropolitana, sino que buscó incorporar formalmente su

¹ “Los *hainteny* o *hain-teny* son un tipo de poemas [...] que condensan en metáforas extraordinariamente densas y con juegos de palabras y de sonidos sumamente sofisticados, conceptos, sentimientos y efectos poéticos de gran complejidad fónica y semántica. Ningún *hainteny* es métricamente similar a otro: el número de sílabas, el número de versos, a veces hasta el número de estrofas cuando hay varias, son siempre tan cambiantes como las tornasoladas imágenes y metáforas que reflejan. Casi podría decirse que los *hainteny* son poesía que se empeña en huir de moldes y de reglas, y que el único compromiso que busca es el de la elaboración de las imágenes, las metáforas y las aliteraciones más densas que la más experimentada sensibilidad poética pueda alumbrar.” (Pedrosa y Rabarijaona, 2009)

propia tradición, y no sólo en el vocabulario o en los temas, como suele ser el caso, sino también en el ritmo, en la prosodia, en la cadencia, en la noción misma de la poesía: los *hain-teny* eran poemas llenos de aliteraciones, juegos fónicos y léxicos que sacaban provecho de la plasticidad del malgache, pero que se perdían al pasar al francés. Por eso, decide escribir de tal forma que, al traducirse a sí mismo, pudiera reflejar algo de dicha plasticidad. Más que autotraducirse, podría hablarse de que escribió de manera bilingüe, aunque pueden notarse algunas *rarezas* sintácticas en sus poemas en francés, producto de ese esfuerzo bicultural por escribir poesía. De esta última etapa, su rasgo más sobresaliente es la capacidad que logró para construir metáforas originales, a veces incluso desconcertantes; ya no es complaciente con un lector extranjero: se vuelve original pero no exotizante, domina sus recursos y convierte su entorno en un campo metafórico coherente y personal.

Jean-Joseph Rabearivelo era un poeta ambicioso, obsesionado con su consagración: “Une petite manière de vengeance sur ce siècle —sur ce temps— sans foi et ingrat. J’aurais ma légende. Une légende qui sera à souhait grossie et, à souhait aussi, à grands coups d’érudition, ramenée à ses justes proportions... (10/1/34)”² (Rabearivelo, 2010: 41). El deseo de controlar su imagen de genio era tan fuerte y determinante que propició incluso fantasías suicidas. Rabearivelo sentía que jamás sería correspondido por el mundo editorial francés, temía ser olvidado y estaba convencido de que el hecho de no haber sido leído por escritores franceses —pese a sus intentos de publicar y dar a conocer su obra en Francia— lo había sumido en una profunda depresión, de la cual ni siquiera el hecho de ser un poeta famoso en su país lo iba a curar. Dejó una carta suicida donde resume la “inseguridad intelectual” que había padecido en los últimos años. Rabearivelo, “suicida de la sociedad colonial”, se mató en junio de 1937 de manera casi ceremonial: antes de envenenarse, escribió algunas cartas de despedida y escribió un poema en el que se lamentaba por su cultura y se despedía de un libro de Baudelaire. De hecho, redactó en su diario todavía algunas palabras mientras el veneno hacía efecto en su cuerpo. Tenía 34 años.

Léopold Sédar Senghor lo dio a conocer fuera de Madagascar en su *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache* (1948). Afortunadamente, ya existe una versión en español de sus poemarios más célebres, publicados por Hiperión en el año 2000.

Estilo de la traducción

Acerca de la traducción, sólo quiero aclarar que escogí este poema por representar bien la obra de Jean-Joseph Rabearivelo. Me pareció que esta traducción debía ser un poema en español *derivado* del original mas no *dependiente*. Pese a que se

² Será una forma de venganza de este siglo —de esta época—, ingrato y sin fe. Y tendré mi leyenda. Una leyenda que será agrandada a placer y, también a placer y a golpes de erudición, será llevada a su justa proporción...

presenten bilingües, cosa que sin duda ayuda a apreciar el proceso para quienes hablan ambas lenguas, el poema en español debe ser eso precisamente: un poema. Si comprendemos la obviedad de que el original precede cronológica y lógicamente a la traducción, aceptamos entonces que también debe guiar la lógica *creativa* de la traducción. En ese sentido, la lógica textual del poema en francés no es sólo expresarse discursivamente, sino además hacerlo poéticamente, es decir, de forma eufónica, rítmica, imaginativa. Se trata, pues, de una traducción *target oriented*, y, en el sentido teórico de Gideon Toury, es una *traducción literaria*:

[...] literary translation involves the imposition of “conformity conditions” beyond the linguistic and/or general-textual ones, namely, to models and norms which are deemed literary at the target end. It thus yields more or less well-formed texts, from the point of view of the *literary* requirements of the recipient culture, at various possible costs in terms of the reconstruction of the features of the source text. (Toury: 2012)

Naturalmente, no se trata de una carta abierta al traductor so pretexto de lo literario. Se trata tan sólo de establecer el marco lógico de la traducción desde una *aceptabilidad* dentro de la cultura literaria receptora para que la traducción pueda ser leída independientemente de su original.

Me pareció que una traducción literal, y especialmente calcada, no iba a sostener una lógica formal, aunque sostuviera la discursiva: un poema en español, al igual que en francés, es ambas cosas: discurso y forma. De tal suerte que encabalgué algunos versos, para que la cantidad de sílabas no entorpeciera la prosodia; también, escogí algunas palabras que pudieran equilibrar la cantidad de sílabas fuertes a final de verso; lo mismo con la puntuación, escasa como en el original; en cuanto al vocabulario, me vi obligado —como cualquier poeta haría— a escoger las palabras no sólo por su significado, sino también por su sonido. Establecí como límite de esta lógica el sentido del poema: siempre que tuviera que elegir una palabra menos precisa, digamos, no debía salirse del campo semántico de la palabra en francés, debía estar relacionada y de alguna forma implicar el mismo sentido. Para traducir *soir* por atardecer, ni por tarde ni por noche, recurrí a la versión malgache del poema: Rabearivelo escribió *hariva*, que significa anochecer, precisamente (Webber, 1855: 742). Intercalé el significado entre noches y atardeceres, según ameritaba el verso del poema, aprovechando la ambivalencia que *soir* puede tener en español.

Como era deseable que se mantuviera la tensión entre el discurso y la forma eufónica del poema, leí repetidas veces ambos poemas en voz alta, procurando corregir la cadencia o la prosodia ahí cuando resultaban una anómala, y la otra cacofónica. El resultado debía ser, pues, un poema que pudiera leerse en español *precisamente* como poema. Volví explícitas algunas preposiciones o pronombres cuando parecía demasiado oscuro el significado y omití otras. En mi traducción hay más versos; busqué encabalgár la lectura como suele hacerse en la poesía contemporánea para crear el efecto de la puntuación omitida.

No sobra decir que Jean-Joseph Rabearivelo, como traductor, se concebía como un *porteur de langues*. Me pareció correcto hacer un esfuerzo por imitarlo. Ofrezco esta versión de “Atardeceres de invierno”, poema incluido en *Casi sueños*:

Soirs d’hiver

Je préfère encore les soirs
 où je sens que ma voix se fait indécise
 comme celle des enfants et des jeunes filles
 et des femmes qui ne vivent plus que de souvenirs –
 peur ou regret, angoisse ou recueillement ? –
 Je préfère encore les soirs
 où le soleil convoite les grappes de raisin
 que la nuit cueille partout où il a déjà passé ;
 je les préfère, moi,
 aux matins que je ne puis voir,
 mes fenêtres s’ouvrant sur le ponant,
 et l’autre mur étant doublé par les ombres voisines
 qui se bombent comme des loupes sur le garrot d’un taureau.

Et les soirs d’hiver où il bruine
 sur les paysages d’Iarive
 qui me rappellent Utrillo,
 les longs soirs de bruine
 où tout frissonne, jusqu’au bonheur de l’enfant
 qui tête en paix comme veau en été,
 et jusqu’à la tristesse qui fait ombre
 dans les yeux de la vieille fille
 qui regarde en vain autour d’elle.

Iarive, Iarive,
 étendue sur l’herbe tendre des rizières
 où le vent et la clarté se fuient et se retrouvent,
 isolée sur les rochers comme des cactées,
 accroupie comme un bœuf surpris par la nuit
 ou élancée comme un pousse de bambou au bord de l’eau,
 c’est toujours au seuil des soirs d’hiver
 que tu es surtout toi-même.

Tu n’y es que songes et que mélancolie,
 ô tombeau végétal
 érigé comme une maison froide
 qu’entourent des lianes
 défaites par les quatre vents qui courent
 à la poursuite de leurs sangliers
 qui beuglent près de ma porte.

Atardeceres de invierno

Prefiero aún los atardeceres
 en que siento que mi voz se vuelve indecisa
 como la de los niños y las muchachas
 y la de esas mujeres que ya sólo viven de recuerdos
 —¿de miedo o lamentaciones, angustia o contemplación?—
 Prefiero aún los atardeceres
 en que el sol envidia a la noche
 los racimos de uvas que él visitó
 pero que ella cosecha;
 los prefiero
 a las mañanas que no puedo ver,
 pues mis ventanas dan al poniente,
 y el otro muro lo extienden las vecinas sombras
 que se arquean como tumores en la cruz del toro.

Y los atardeceres de invierno en que llovizna
 encima del paisaje de Iarivo
 que me recuerdan a Utrillo,
 los dilatados atardeceres de llovizna
 donde todo se resquebraja,
 los prefiero aun que a la alegría del niño
 que se amamanta en paz como ternera en verano,
 y hasta que a la tristeza que ensombrece
 los ojos de la eterna soltera
 que mira en torno suyo
 en vano.

Iarivo, Iarivo,
 te extiendes sobre la hierba tierna de los arrozales,
 donde el viento y la claridad huyen y se reencuentran,
 aislada en los peñascos como cactáceas,
 acorazada como un buey sorprendido por la noche
 o espigada como retoño de bambú al borde del agua,
 siempre, en el umbral
 de los atardeceres de invierno
 eres especialmente
 tú misma.

Sólo eres sueños y melancolía:
 ahí, oh, tumba vegetal,
 construida como una casa fría
 que las lianas envuelven,
 deshechas por los cuatro vientos que corren
 a la caza de los jabalíes
 que braman frente a mi puerta.

Referencias bibliográficas

- MEITINGER, Serge. (2010). “Introduction Générale ou La vie écrite selon Jean-Jospeh Rabearivelo”. En J. J. Rabearivelo, *Œuvres complètes*. Tome I. Le diariste (Les Calepins bleus), l'épistolier, le moraliste. París: CNRS Éditions, Présence Africaine Éditions.
- MEITINGER, Serge. (2012). “Le portrait d'une vocation”. En J. J. Rabearivelo, *Œuvres complètes*. Tome II. Le Le poète, le narrateur, le dramaturge, le critique, le passeur de langues, l'historien. París: CNRS Éditions.
- PEDROSA, José Manuel; y RABARIJAONA, Harinirinjahana. (2009). *La selva de los hainteny. Poesía tradicional de Madagascar*. Madrid: Universidad de Alcalá, IIF-UNAM, Centro de Estudios Cervantinos.
- RABEARIVELO, Jean Joseph. (2000). *Casi sueños. Traducido de la noche*. Madrid: Hiperión.
- RABEARIVELO, Jean Joseph. (2010). “Harivan-dririnina”. En *Œuvres complètes*. Tome II. Le Le poète, le narrateur, le dramaturge, le critique, le passeur de langues, l'historien. París: CNRS Éditions.
- TOURY, Gideon. (2012). *Descriptive Translation Studies—and Beyond*. Filadelfia: John Benjamin Publishing Company.
- WEBBER, Joseph. (1855). *Dictionnaire français-malgache, rédigé par les missionnaires catholiques de Madagascar, et adapté aux dialectes de toutes les provinces...* [libro digitalizado]. Île Bourbon. Recuperado el 15 de enero de 2020 de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k824575/f745.item.r=malgache>

Traducción comentada de “Da Verga a Sciascia: la sfida dei siciliani”, conferencia de Antonio Di Grado

Sabina LONGHITANO PIAZZA
Facultad de Filosofía y Letras
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
México

Introducción

Presento aquí la traducción comentada de la conferencia “Da Verga a Sciascia: la sfida dei siciliani”, dictada por el Prof. Antonio Di Grado el 5 de noviembre de 2019 en el Instituto Italiano de Cultura de la Ciudad de México. Se trata de una valoración de amplio respiro de la literatura y cultura siciliana en el contexto post-unitario y en la primera mitad del siglo XX.

En una visión que los intelectuales sicilianos comparten con el pueblo de la isla, tanto Sicilia como todo el Sur de Italia fueron anexados al Reino de Italia con un proceso doloroso, a partir de la expedición de Garibaldi y sus mil voluntarios (*i Mille*), cuyo éxito fue determinado por las rebeliones de los más pobres, los campesinos, sujetos a un sistema poco menos que feudal, quienes de la anexión se esperaban la reforma agraria y la impartición de una justicia efectiva y no sesgada (cuando no cegada) por el censo. El nuevo Estado italiano, además de reprimir duramente los excesos de las revueltas campesinas, promulgó leyes (como el servicio militar obligatorio) e instituyó impuestos (como el gravamen sobre la molienda del trigo) que afectaban gravemente a la población rural, quienes eran los más pobres. Sus funcionarios, en muchos casos corruptos y rapaces, consideraban al Sur de Italia como una colonia. La guerrilla que los pobres emprendieron en contra del Estado, conocida como *brigantaggio*, fue ferozmente reprimida, con un saldo de miles de muertos en pocos años. En los años noventa del siglo XIX un nuevo movimiento de reivindicación social, el de los *Fasci siciliani*, luchó por la abolición de los impuestos directos y por la redistribución de la tierra: después de tres años de huelgas, de una fuerte lucha social y de que en toda la Isla fuera declarado el estado de emergencia, el movimiento fue reprimido en 1893. A cada oleada de represión correspondía una, aún mayor, de emigración: pocos saben que también Italia tuvo su tragedia naval, como la del Titanic: el 4 de agosto de 1906 el Sirio,

con 80 pasajeros de primera clase, 40 de segunda y casi 1,200 en tercera clase, se hunde frente a Génova, con un saldo de entre 300 y 500 muertos.

Es en este contexto que se desarrolla la literatura *verista* de Giovanni Verga y Luigi Capuana, que representa la base de la novela italiana del siglo XX, introduciendo “en el salón” de la literatura italiana a los pobres, los oprimidos, los vencidos; son éstas las premisas para que la literatura siciliana post-unitaria se conforme como una visión de los vencidos, como un juicio a la Historia, como una crítica a una falsa y mendaz idea de progreso, a las mentiras del Poder, a la hipocresía del gatopardismo: tal y como los nobles sicilianos, después de la victoria de Garibaldi, se pasan inmediatamente al bando del nuevo Rey, así los jerarcas fascistas, al día después de la llagada de los Aliados, en 1943, se reciclarán en el poder como sinceros democráticos. Y es una verdadera genealogía la de los escritores sicilianos que, desde finales del siglo XIX hasta la mitad del XX, se abocan a una representación escéptica, crítica y desmitificadora de la Historia y de su impacto en las pequeñas historias de la gente común.

Proponer este texto aquí, en el contexto latinoamericano actual, representa una contribución a los debates y estudios sobre producciones literarias periféricas, liminales, con una perspectiva explícita o implícitamente poscolonial. En oposición a una retórica “sicilianista” y provinciana, a una visión hipócritamente romántica de la miseria y del subdesarrollo, al costumbrismo folklórico y a la resignación gatopardesca, al inmovilismo y la corrupción en la Isla, los intelectuales sicilianos se colocan en un marco cultural cosmopolita, europeo, haciendo de una “tradición científica de alto nivel, y de una vocación intelectual consecuentemente escéptica, laica, materialista”, un afilado instrumento para leer con pasión y lucidez la realidad de su isla. Di Grado retoma la afirmación de Sciascia que no hubo escritores románticos en Sicilia: desde la perspectiva de los conquistados, los vencidos, los colonizados, no puede haber ilusiones en un progreso que se percibe como falso; por esta misma razón los intelectuales sicilianos desconfían en el idealismo con tintes nacionalistas y fascistas de los comienzos del XX. Su mayor exponente, Giovanni Gentile, paradójicamente él también siciliano, profetizó el ocaso de la cultura siciliana, que él justamente consideraba la última cultura regional italiana, con “su tradición materialista y realista y su orgullosa alteridad, su prejuicio crítico sobre la magnífica suerte de la Nación proclamada por el Poder, su vocación a la duda y al disentimiento”, porque irreducible a una cultura italiana a hegemonía idealista.

Aquí se ofrece una traducción no sólo del texto sino también de todos los fragmentos literarios que se citan. Los títulos de las obras los dejé en italiano, ya que no siempre están traducidos: de ser el caso, en la Bibliografía se encuentra la referencia a la traducción más reciente al español o, de no ser el caso, a algún otro idioma europeo. Con respecto al texto original, de los autores mencionados en el artículo agregué, al menos la primera vez, el nombre de pila, para facilitar su búsqueda posterior.

Finalmente, traté de conservar lo más posible los rasgos estilísticos del texto, que es un excelente ejemplo de ensayo literario de estilo italiano contemporáneo, por su densidad tanto conceptual como sintáctica y léxica, con una fuerte presencia de alusiones y citas indirectas (que el autor señala sólo por medio de comillas) que decidí mantener en italiano cuando aluden a textos en italiano, traduciéndolas y reconstruyendo la alusión en nota.

De Verga a Sciascia: el reto de los sicilianos

Antonio DI GRADO
Università di Catania¹

El protagonista de una novela de Víctor Hugo, un deforme bufón que había descubierto ser un Lord de Inglaterra, gritaba en la Cámara de los Lores, a aquellos señores ociosos y rapaces: “Milores, vengo a darles una noticia. El género humano existe”.

El género humano existe. Esto es lo que anuncian los grandes escritores sicilianos, comenzando por Giovanni Verga, que hace irrumpir a los “vencidos” con sus necesidades y sus heridas en el salón de la literatura, y Federico De Roberto, quien desvela las mentiras de los poderosos revelando cómo cambian de bando con tal de mantener el poder, prosiguiendo con Salvatore Quasimodo y Elio Vittorini, quienes cantan “el mundo ofendido” y “el género humano de los muertos de hambre”, Vitaliano Brancati, quien a las dictaduras les opone el sentido común de los hombres cualquiera, para llegar a Leonardo Sciascia, quien denuncia las derrotas de la Razón y las mentiras del Poder.

Es un juicio a la Historia: a la hecha y escrita por los vencedores. En *I Vicerè* de De Roberto (1894), en Pirandello y Brancati, en Tomasi di Lampedusa y Sciascia, se elabora y se perfecciona la crítica de un falso progreso, de los cambios aparentes, de las mistificaciones por medio de las cuales se perpetúa la dominación.

Tomo las páginas que cito para comenzar de un cuento largo, “L’antimonio” de Leonardo Sciascia (1960), precisamente del joven Sciascia quien estaba aprendiendo el oficio en el taller de Elio Vittorini, su lección de compromiso civil y de fe en la literatura, en la palabra, que es memoria y advertencia y se puede transformar en acción y cambio. En ellas se narra de un humilde *zolfataro* siciliano, un

¹ Traducción, edición y notas de la Traductora, de la conferencia “Da Verga a Sciascia: la sfida dei siciliani”, dictada por el Prof. Dr. Antonio Di Grado el 5 de noviembre de 2019 en el Instituto Italiano de Cultura, Ciudad de México. Una versión anterior de este texto ha sido publicada en italiano con el título “Memoria e utopia: la vocazione europea della letteratura siciliana” (Di Grado: 2009).

trabajador de las minas de azufre, reclutado, por ignorancia y por hambre, en la guerra fascista en contra de la república y del pueblo de España: de aquella guerra, y de la España de García Lorca y de la Pasionaria, un mito que despertó las conciencias de más de una generación, de Vittorini a Sciascia, aquel minero-soldado había vuelto mutilado. Y así se expresaba:

La guerra me había marcado de condena en el cuerpo. Pero cuando un hombre ha entendido que es una imagen de dignidad, ustedes pueden llegar a tratarlo como un tronco, desgarrarlo por todas partes, y siempre será la cosa más grande de Dios. Cuando las tropas nuevas llegan a un frente y son lanzadas a la batalla, generales y periodistas dicen: “tuvieron su bautismo del fuego”, una de las muchas frases solemnes y estúpidas con las que se acostumbra cubrir la bestialidad de las guerras: pero de la guerra de España, del fuego de aquella guerra, pienso haber recibido de verdad un bautismo: un signo de liberación en el corazón; de conocimiento; de justicia [...]. Lo que más me hería y me hacía más solo era la indiferencia de todos a las cosas tremendas que yo había vivido y que España aún vivía [...]. Quizá todos los veteranos suelen quemarse frente a la indiferencia de los demás y encerrarse en sí mismos, hasta que la vida de todos los días, el trabajo la familia los amigos, los vuelve a absorber y asimilar: pero cuando uno vuelve de una guerra como la de España, con la certidumbre de que su casa se va a quemar con el mismo fuego, no logra transformar su experiencia en recuerdo y retomar el sueño de los hábitos cotidianos; al contrario, quiere que también los demás estén despiertos, que también los demás sepan.

Pero los demás querían dormir. Talmente pobre, y, en la pobreza, cobarde era mi pueblo, que con envidia todos me decían “Te hiciste de un buen dinero, ahora puedes vivir tranquilo” hasta los ricos me lo decían. Si no hubiera perdido una mano habría vuelto a la mina de azufre; era España también la mina de azufre, el hombre explotado como bestia y el fuego de la muerte al acecho siempre a punto de desbordarse de un resquicio, el hombre con su blasfemia y su odio, la esperanza frágil como los blancos brotes de trigo del viernes santo en la blasfemia y el odio. (Sciascia, 2012: 242-248)²

Nosotros tampoco queremos saber. Nosotros también olvidamos. A quienes hoy pretenden nulificar la historia, domesticar y aplanar *aquella* historia, borrar las diferencias y reconciliar fascismo y antifascismo, opresores y oprimidos, la literatura de los Sicilianos se contrapone ofreciéndose como un teatro de la memoria y como una trinchera, un puesto de vigilancia desde el cual dar el alarma sobre toda suerte de mistificación, de homologación, de olvido culpable. Por ende, a los escritores de Sicilia podría adaptarse la definición de “militantes de la memoria”, de

² La traducción de los fragmentos literarios citados en el texto es a cargo de la traductora del artículo. Los títulos de las obras los dejé en italiano, ya que no siempre están traducidos: de ser éste el caso, la referencia bibliográfica a la traducción más reciente al español o, de no ser el caso, a algún otro idioma europeo, se encuentra en la Bibliografía. Como se trata de un texto que también hace uso de alusiones y citas indirectas (que el autor señala sólo por medio de comillas), las mantuve en italiano —por ser icónicas en muchos casos— traduciéndolas o reconstruyendo la alusión en nota.

la cual se engalanaron los anónimos miembros de aquella sociedad de los “justos” que, en el siglo pasado, se habían tomado la tarea de salvar al menos una vida de los *lager* nazi o, aun antes, del exterminio turco de los armenios.

Pero no es sólo para decir esto que empecé con esta página. El minero del “Antimonio”, y el joven Sciascia, que en el corazón soleado y desolado de la isla plasma su educación antifascista —y su culto a la literatura—, atestiguan una oposición a la retórica provinciana y *sicilianista* de quienes representan la literatura siciliana arraigada, como las ostras de Verga, al escollo-Sicilia y a los legados del subdesarrollo, a las coloridas y risueñas coreografías folklóricas, al escepticismo de los Gatopardos, a la malicia, la corrupción y al inmovilismo de los gobiernos de la isla.

La de los grandes intelectuales sicilianos de la edad moderna es, al contrario, una vocación decididamente transnacional y cosmopolita: para demostrarlo, no es necesario remontar a las cumbres —y a la política cultura— de la corte del emperador Federico II ni fantasear sobre el encuentro, en las cárceles argelinas, entre Miguel de Cervantes y el poeta siciliano Antonio Veneziano (sin embargo no es fácil sustraerse a la fascinación de esa conjetura, tenue pero fecunda, pues alude a las relaciones inexploradas de la cultura isleña con los fantasmas de la hispanidad, con las multiformes expresiones de la morada mediterránea).

Será suficiente comenzar, más bien, por el *Settecento* del palermitano Giovanni Meli y de Domenico Tempio, de Catania, cuando este último tomaba las ideas y los excesos de su poema, *La Caristia* (Tempio, 1848), magmática y truculenta escenificación de las plagas de la miseria y de la revolución popular, no sólo de los humores y del dialecto del subproletariado urbano, sino también de los libros prohibidos de los Ilustrados franceses, febril —y clandestinamente— consultados en la biblioteca del obispo por él y un puñado de jóvenes intelectuales quienes en la revolución del '89 habían visto la encarnación —así escribía uno de ellos, Giovanni Gambino— del reino de Dios en la tierra, y después pagaron con el exilio, como el mismo Gambino, conjurado y fugitivo, luego funcionario napoleónico en Milán y finalmente, después de una ulterior decepción, pastor calvinista en Ginevra; o, como Tempio, conjugaron en sus versos desencanto y disimulación, rabia y desesperada poesía.

En la pauta de una tradición científica de alto nivel, y de una vocación intelectual consecuentemente escéptica, laica, materialista, una continuidad sin rupturas conecta, cien años después, la estación de la Ilustración con la del verismo de Giovanni Verga, Luigi Capuana, Federico De Roberto. Sicilia ignoró el Romanticismo, lo saltó de pies juntitos, al no poder —valiéndose de aquella tradición— confiar en la ilusión de las “magnifiche sorti e progressive”³; de la

³ Se trata del celeberrimo v. 51 del poema “La ginestra” de Giacomo Leopardi (1835): “Son palabras de Terenzio Mamiani, que Leopardi [...] retoma irónicamente; Mamiani, en la ‘Dedicatoria’ de 1832 a sus *Himnos Sacros*, a partir de la tesis según la cual ‘la vida civil comienza en la religión’, hablaba de la ley

misma manera, y valiéndose del mismo rigor, desconfiará en la reacción idealista y espiritualista del primer Novecientos. Y una vez más es a la literatura transalpina, a Flaubert, Zola, Maupassant y a la cultura positivista europea, de la que se abrevan nuestros escritores veristas para refundar la literatura y la novela en Italia, para que en ellas irrumpen los barrios bajos de la sociedad, las violencias de la historia.

De aquella historia entrelazada de violencias y de engaños, y de la suerte inmutable de las clases dirigentes isleñas, será el De Roberto de *I Vicerè* quien emitirá el despiadado diagnóstico, y estrenará una lectura de la historia como perpetuo transformismo, como invalidación del cambio por parte de oligarquías arraigadas en el poder y decididas, para mantenerlo, a saltar al carro del vencedor y mudar de bandera y de ideología con soltura. Una lectura ya implícita en el mismo Tempio de *La Caristia* donde la revolución estalla y se extingue con la efímera virulencia de un carnaval, y en el Verga del cuento “Libertà” (Verga, 1883), donde lo que alimenta la revolución son las expectativas de igualdad social surgidas con la llegada de Garibaldi con su ejército de voluntarios, quienes sin embargo la reprimirán, desmintiendo esas ilusiones. Y así seguirá desde la unificación de Italia, manejada por las mismas élites que habían convenido con el viejo régimen borbónico —como en los ya mencionados *Vicerè* de De Roberto y, más adelante, a pesar de sus perspectivas distintas, *Il Gattopardo* de Tomasi di Lampedusa (1958) e “Il Quarantotto” de Sciascia (1958)—, hasta los años siguientes, los de la *Sinistra* de Crispi y de Giolitti y del transformismo imperante, que definitivamente arrasa con las ilusiones del *Risorgimento*, como en *L’Imperio* de De Roberto (1929) e *I vecchi e i giovani* de Pirandello (1913).

Y seguirá aun así con el viraje de la liberación del fascismo, una vez más hecho vano, cuando (por ejemplo en el cuento de Brancati “Il vecchio con gli stivali”, de 1949) los exjerarcas fascistas se purifican comprando inverosímiles certificaciones de antifascismo, y quienes pagan los platos rotos serían los humildes empleados de bajo nivel, los “vencidos” de siempre, depurados a pesar de no ser fascistas en absoluto. Y finalmente con Sciascia, quien expande aquella lectura de la historia al panorama nacional, a todo el “contexto” político-empresarial-mafioso como un entramado de corresponsabilidades y silenciosas complicidades, y al asociacionismo entre la mayoría, representada por la Democracia Cristiana, y la oposición, por el Partido Comunista, como en *Il contesto* (Sciascia, 1971), *Todo modo* (Sciascia, 1974), *L’affaire Moro* (Sciascia, 1978); sin mencionar al Sciascia del controversial artículo “I professionisti dell’antimafia” (Sciascia, 1987),⁴ donde las colusiones y los tránsitos entre mafia y *antimafia* son lo que sostiene aquel mismo teorema.

evangélica como un llamado a los hombres para que se amen recíprocamente ‘como iguales y hermanos, llamados a hacer efectivas, con sabia reciprocidad de virtud y de labores, la magnífica suerte y progresiva de la humanidad’” (Leopardi, 1988: 178).

⁴ “Los profesionistas del antimafia”, no traducido al español.

Federico De Roberto, quien acuñó aquella clave de lectura, fue un lector voraz y un escrupuloso recensor no sólo de la literatura y de la cultura francesa de los siglos XVIII-XIX, de la cual era un especialista, sino también de las filosofías y las culturas “de la crisis”, es decir las ideas, las formas y los nuevos saberes que —de Nietzsche a Bergson, de la psicología a la sociología, de Ibsen a Wagner— entre el siglo XIX y el XX transformaban en duda las certidumbres, las grandes síntesis, los fundamentos mismos del pensamiento tradicional, abriendo una larga y oscura transición de cuya fenomenología —marcada por la consternación y la alienación pero también por el triunfo del análisis y de la duda— el autor de *I Vicerè* fue un atento y curioso investigador, en revistas y diarios (en primer lugar el *Corriere della Sera*, del cual fue editorialista y columnista).

De estas corrientes de pensamiento se alimentaban su análisis escéptico y demistificador, y su crítica corrosiva, de las mentiras del poder y de los callejones sin salida del progreso: y por eso la antihistoria redactada entre muchos, y siempre del lado de los “vencidos” y de sus esperanzas derrotadas, por él y por los otros escritores sicilianos es todo menos que inmovilista y resignada (¿cuál gatopardismo? ¿cuál desconfianza en el progreso y coartada para la conservación?); y siempre en sintonía con las corrientes más vivas de la literatura europea, con los niveles más altos de la investigación crítica sobre “el hastío de la civilización” y de la experimentación de nuevos lenguajes capaces de expresarlo y descifrarlo.

En las columnas del *Corriere della Sera* será otro siciliano el que se alternará con De Roberto: Giuseppe Antonio Borgese, quien fue nada menos que el yerno de Thomas Mann. Gran germanista, crítico militante, quien firmó el manifiesto antifascista de Benedetto Croce y por eso fue exiliado en los Estados Unidos, donde escribió una ejemplar anti-historia de Italia, no por nada olvidada, *Goliath, the March of Fascism* (Borgese, 1937), Borgese fue un gran mediador de la cultura *mitteleuropea*. Después de la primera guerra mundial había publicado una novela, *Rubè* (Borgese, 1921) que es el más lúcido examen de consciencia de la intelectualidad italiana y un claro análisis de la alienación del siglo XX.

Pocas voces, como la suya y la de su discípulo ideal Brancati, a quien Borgese convenció que renegara su ingenuo fascismo juvenil, fueron portadoras de un sentido tan alto y riguroso —muy raro en Italia— de la responsabilidad individual, y de la misión ética que conlleva la profesión intelectual, el *Beruf* como fue teorizado por Max Weber, quien no por casualidad lo arraigaba en la ética protestante. Vitaliano Brancati encarnó esa ética con una feroz determinación, pagando en carne propia —en el momento de su conversión al antifascismo— el precio de la expiación y del comenzar de nuevo, de la radical reconversión de sus instrumentos intelectuales y expresivos, del exilio en el “tedio” de la provincia. Y fue quizá el único de los intelectuales italianos en vivir aquella traumática transición sin transformismos, con un sentido serio y exigente de la propia responsabilidad moral y profesional.

Mas en esos años él no era el único en considerar que la ausencia de la Reforma protestante en Italia —y por ende de una ética tan rigurosa además de la actitud

crítica al “libre examen” — fuera la causa de muchos de nuestros males, de demasiadas indulgencias e incumplimientos; lo escribía Piero Gobetti en su *Rivoluzione liberale* y en *Conscientia*, la hermosa revista de fe protestante en la cual escribían entre otros, definiéndose “neo-protestantes”, no pocos intelectuales sicilianos, como Titomanlio Manzella y Vito Mar Nicolosi, de Catania, y Luca Pignato y Calogero Bonavia, de Caltanissetta, este último maestro del joven Sciascia.

Éstos no son los únicos episodios que argumentan en favor de una inclinación *mitteleuropea* de los escritores de la isla: consideremos la convergencia de presencias —en aquellos años Veinte— en Berlín, y por ende en el mero corazón de tiniebla y asfalto de la *Metropolis* expresionista. Allí llegaba Luigi Pirandello, quien modelaba su *Questa sera si recita a soggetto* (Pirandello, 1930) sobre los protagonistas y las convenciones de la vanguardia teatral berlinesa; y allí llegaba también el otro gran dramaturgo, Pier Maria Rosso di San Secondo, un siciliano atípicamente “centrífugo”: es decir, todo menos que arraigado al “escollo” al que se refiere Verga, y destinado a una fuga sin fin hacia el Norte de la geografía y del alma. En aquella Berlín suspendida entre expresionismo y “nueva objetividad”, es decir entre el Grito inarticulado y primigenio del Hombre originario y el modesto vaniloquio del hombre cualquiera, Rosso escribía obras teatrales como *La signora Falkenstein*, *Lo spirito della morte*, *Il segno verde* (Rosso, 1976), ambientadas en los alrededores de la mítica Alexanderplatz, habitada por manadas de vagabundos, de parias, cuyas sordas violencias —tan afines a las de los personajes de Rosso— escenificó, en aquel final de los años Veinte, Alfred Döblin en su novela titulada, precisamente, *Berlin Alexanderplatz* (Döblin, 1929).

En las mismas encrucijadas berlinesas pasaba el invierno el aún hoy desconocido Ruggero Vasari, un futurista de Messina que en Berlín, entre otras cosas, escribirá una vanguardista *Angoscia delle macchine* (Vasari, 1925), que inspirará la celeberrima obra maestra de Fritz Lang, *Metropolis*, prestando los trasfondos tecnológicos de la fábrica-Leviatán. Y no se puede concluir esta pequeña galería de sicilianos en fuga, que arribaron a latitudes —y experimentaciones— tan remotas y extremas (y por eso mismo castigados con el olvido) sin citar a Umberto Barbaro, novelista vanguardista y, sobre todo, máximo teórico del neorrealismo cinematográfico, en el cual volcará luces y sombras, angustias y furores del gran cine expresionista alemán.

Y se podría continuar esta larga historia de préstamos y fugas hasta llegar al descubrimiento de *l'America* por parte de Elio Vittorini, quien descubriría y divulgaba Hemingway y Faulkner, el rigorismo calvinista de los pioneros puritanos y el mito vitalista y progresivo de la frontera, para refortalecer la consciencia europea, debilitada por los totalitarismos, para volver a comenzar la historia bajo la insignia de su mismo optimismo. De aquel optimismo, y específicamente del mito americano, el inventor, en los años del *New Deal*, había sido un oscuro migrante de la Sicilia pobre —Bisacquino, en provincia de Palermo— es decir, el gran director de cine Frank Capra.

Finalmente, necesitamos volver a las predilecciones nuevamente orientadas hacia la Francia de Voltaire y de Stendhal (pero también, como ya vimos, hacia España) de Leonardo Sciascia. En Voltaire, en la aislada provincia de Enna, se había inspirado en los años Veinte y Treinta un refinado escritor como Nino Savarese; y a Stendhal, algunas décadas antes, se había referido el verista *dandy* Emanuele Navarro della Miraglia, quien, siendo originario del pueblo árabe Sambuca Zabút en el interior de la provincia de Agrigento, se formaría en la París decadente y simbolista.

Una larga historia, como hemos visto. Sin embargo, es importante observar que la xenofilia y la abertura al mundo de nuestros escritores se conjugan con la tensión, al contrario, centrípeta, que domina sus obras, obsesivamente ligadas al tema de la isla, y sus vidas crucificadas a aquella tierra amada y odiada, o cuando menos condenadas a concluirse allí, en desolados regresos que a veces tienen el mismo sentido de derrota abrazadora y rencorosa desconfianza que el arraigo de las “ostras” de Verga al “escollo”. A un orgulloso silencio, que duró veinte años, se condenó el gran Verga, cuyo desdén hacia la nueva Italia y su literatura palabarrera y *amateur* se materializó en el rechazo de la escritura, en los ociosos rituales de la provincia, en una mezquina sobrevivencia de viejo y desdeñoso terrateniente.

Él sí volvía al escollo del cual no habría querido que sus “vencidos” se desarraigaran; pero volvía derrotado, tal y como, más tarde, Federico De Roberto y después el joven y genial escritor Francesco Lanza, autor de los feroces *Mimi siciliani* (1928),⁵ a quien, cuando estaba listo para salir volando a las capitales de la cultura lo tomó por sorpresa, a medio camino, un problema de salud que lo regresó moribundo a la odiada “trampa” (así la había definido) de Valguarnera, su pueblo nativo. Regazo acogedor y trampa mortal, la isla: Edén prenatal en el cual refugiarse y cárcel de perezosos hábitos y desgastados prejuicios, observatorio privilegiado para juzgar y desenmascarar la historia y tumba de rencores y presagios desesperados. Quizá, como los personajes de Brancati, emigrados en la capital y temporalmente convertidos a hábitos más dinámicos, que regresan allá por uno o dos días, listos para volver a irse, acabando por quedar enredados en una tibieza gratificadora, en un torpor sin responsabilidades, vigilado por madres y hermanas ansiosas y posesivas.

O quedan cautivados por el laberinto de calles y plazas demasiado familiares, pero que desorientan como una serie de salones del castillo de Atlante, donde una muchedumbre de hombres se entrecruza, muda, cada uno en su búsqueda secreta, itinerarios sinuosos se entrelazan y se persiguen espejismos vanos, dando de espaldas en cada cruce contra oscuros compañeros de pena de los cuales ni siquiera se percatan, y menos de los fantasmas que ellos también persiguen ciegamente. La Catania de Brancati, como la de De Roberto y —se podría decir— como la topografía centrípeta y reclusoria de los escritores sicilianos, es un espacio cerrado

⁵ *Mimos siciliani*, no traducido al español.

como un interior, un estrecho laberinto de existencias segregadas, y nada tiene que ver con el mapa urbano real, al estar drásticamente limitado a pocos espacios (los interiores de De Roberto, nidos de víboras y galerías de monstruos; las calles de Brancati, cubiertas y encerradas por el “cielo de la provincia, bajo e íntimo como un cielorraso”), y reducida a un espacio simbólico de dolorosa expiación o de sueño impotente. Allí se puede pasar una vida entera amando sin esperanza a una mujer a quien nunca se encontró, o soñando levantar allí una torre que arranque el alma de la monotonía del “tiempo perdido”; o regodeándose en una metafísica impotencia que, sin embargo —como la del *Bell'Antonio* (Brancati: 1949a)—, se eleva a la dignidad de una noble protesta ante los ciegos activismos, el bruto fanatismo de las dictaduras.

Una vez más la doble referencia a la trágica historia del *Novecento* europeo y a la gran literatura que denunció sus horrores se manifiesta justo cuando parecerían prevalecer el repliegue y la cerrazón. Marginalidad geográfica y soledad existencial, entonces, como una consecuencia de una febril curiosidad para las latitudes y culturas más remotas; de esta paradoja se nutre la anti-historia, pesimista y escéptica, formulada por nuestros escritores desde lo alto de su remoto observatorio, desde el cual todo evento y toda idea parece una impostura por desmitificar, una transformista perpetuación del Poder.

La última figura emblemática de este exilio poblado de libros y voces fue la de Gesualdo Bufalino, inmóvil en su natal y remota Comiso, diariamente ocupado en los rituales provincianos del paseo en la avenida principal o del juego de naipes en el Círculo, mientras que en sus noches insomnes lo visitaban por encanto Baudelaire y Proust, Cervantes y Tolstoi, los personajes de novela de cien países y tradiciones literarias. Una de las “cien Sicilias”, la de Bufalino (*Cento Sicilie* es un título suyo [Bufalino y Zago: 1993]): una de las muchas Sicilias, quizá la última. Y seguramente “la última provincia” (si se vale robar otro título, esta vez de Luisa Adorno [1983]) fue aquella provincia de Ragusa, aquella provincia apodada *babba*, una provincia “sosa” (es decir hasta hace poco civil, hasta hace poco incontaminada por la homologación de la Mafia), que representó el *finis Siciliae* no sólo como extremo límite geográfico sino también como última encarnación histórica de una utopía: la utopía de una identidad intacta, orgullosamente antagonista como la de los campesinos de Serafino Amabile Guastella, viva a pesar de los anatemas nacionalistas de Giovanni Gentile, el lúgubre profeta del “ocaso de la cultura siciliana”.

Existe además (o existía) la Sicilia de tradición burguesa y democrática, cuya capital es Catania, patria del verismo de Verga y De Roberto, y de la comicidad de Angelo Musco y Vitaliano Brancati; existe (o existía) la Palermo aristocrática de los “gatopardos”, del abad Meli y el príncipe Tomasi di Lampedusa; existe (o existía) la vasta provincia de Messina propensa al experimentalismo lingüístico, la de los futuristas como Beniamino Joppolo, la de Lucio Piccolo, Stefano D'Arrigo y Vincenzo Consolo; existe (o existía) el centro soleado y desolado de las minas y del latifundio de Alessio Di Giovanni y Rosso di San Secondo, de Francesco Lanza

y Nino Savarese; y finalmente existe (o existía) la Sicilia árabe, escéptica y amarga, de la mafia y de la muerte, de la angustia civil y existencial, de los trágicos sofismos de Pirandello (pero también de Giovanni Gentile), de las laicas inquisiciones de Leonardo Sciascia, pero también de las novelas pseudohistóricas y de la afortunada serie policíaca de Andrea Camilleri, impregnadas del amargo “humorismo” pirandelliano y de la aguda ironía de Brancati.

¿Y las mujeres? Es una pregunta legítima: porque este escrito, como las historias actuales de las letras patrias, corre el riesgo de borrar existencias apartadas y operosas, como las de las poetisas del siglo XIX Mariannina Coffa y Giuseppina Turrisi Colonna, u otras que sólo ahora están siendo sustraídas al olvido, por mucho tiempo pisoteadas por un persistente código patriarcal en Sicilia, una región donde por otro lado un feliz, enérgico, libertario matriarcado sobrevivió por siglos, testimoniado en la literatura más conocida casi únicamente por las mujeres y madres orgullosas y emancipadas de Elio Vittorini. Entre estas últimas baste aquí recuperar, entre el bullicio del comienzo del siglo XX, los silencios, el expresivo pudor y los vértigos provincianos de una pequeña Virginia Woolf isleña como Maria Messina, nativa de la sierra de las Madonie, apreciada por Borgese y digna de figurar a la par de Federigo Tozzi por sus llamados a un “tiempo de edificar” nuevas formas narrativas. Y, por el contrario, en la literatura posbélica entre neorrealismo y nuevas experimentaciones, la personalidad detonante de Goliarda Sapienza, de Catania, autora de novelas que oscilan de manera genial entre memoria y revuelta, como el denso *L’arte della gioia* (Sapienza, 1998) y el encantador *Io, Jean Gabin* (Sapienza, 2010), por no hablar finalmente de un florecimiento de escritoras sicilianas quienes, desde los años Ochenta del siglo pasado hasta nuestros días superan la abundante producción masculina.

Un continente, entonces, Sicilia; y un teatro de la memoria, en el cual se alternaron y sobrepusieron etnias y culturas, códigos y lenguajes: algunos presentes y vivos, y evocados por sus escritores, otros subterráneos, o más bien removidos. Éste es el caso de la fundamental huella árabe, es decir de una civilización que, incluso si fue considerada —por Michele Amari y Leonardo Sciascia— quizá el punto más alto de la historia de Sicilia, ha sido olvidada, ocultada: por ejemplo, la de los poetas árabes de Sicilia, quienes desde el exilio cantaron la asoladora añoranza de la isla, que sentían como patria, nido de afectos familiares, espacio de civilización. Sólo hoy, quizá, asistimos a un fuerte fenómeno de recuperación de aquellas raíces, de resarcimiento de aquella herida: y no tanto en el nivel literario sino más bien en la música, con autores como Franco Battiato e inclusive fenómenos más recientes de música étnica y rock, que recuerdan sonoridades del Maghreb o árabo-andaluzas, y se nutren de metáforas y conceptos tomados de la sapiencia de los *sufi* del Islam.

Una herida remota, y por eso duradera. Pensemos en los versos de Ibn Ḥamdīs, poeta árabe de Noto, sobre la isla perdida para siempre: “llenen los ojos, y vacías las manos, del recuerdo de ella...” (Sciascia, 1970: 10). Árabe y siciliano, el poeta

exiliado, desterrado de su patria-Sicilia, canta la devastadora añoranza para aquella tierra que era suya, con el mismo tormento con el cual sus descendientes y correligionarios de hoy añoran, en tierra de Sicilia, su patria africana o del Oriente medio. Llenos los ojos: del recuerdo, apasionado y doloroso, inalienable. Y vacías las manos: de la posesión, perdida por siempre. Y ¿qué otra cosa es, hasta el día de hoy, esta isla para los escritores que la cantaron, y, en parte, la reinventaron? Una añoranza, un espejismo, una *utopía* en su acepción etimológica de lugar que no existe, o que ya no existe más, a partir de una originaria *diversidad* antropológica que ya ha sido arrasada por la modernización y por la homologación, pero que puede ser aún evocada por sus escritores, “llenos los ojos, vacías las manos, del recuerdo de ella”, y que se vuelve a presentar en forma de desconfianza intelectual y superioridad moral, de laboratorio de inteligencia crítica y desmitificadora.

La de la insularidad es, al fin y al cabo, una paradoja: condición que en otro lugar permitió una abertura centrífuga, un medio para la expansión y la conquista, la fuga y la aventura (pensemos en otra literatura insular, la británica de Swift, De Foe, Stevenson y Conrad) y al contrario —para los escritores sicilianos— baluarte de cerrazón desconfiada y de defensa: de una mar de la cual casi nunca hablan, sino como la “mar amarga” de Verga que trae desdicha y, como un tiempo trajo incursiones e invasiones, hoy trae un progreso mendaz y alienante; de una mar a la cual no le queda otra cosa que resistir, arraigándose al “escollo”, volteándole la espalda y mirando más bien hacia un “centro” perdido, una tierra desconsagrada. Y esto no obstante de aquella casa, de aquel escollo, ya en los años de los *Mala-voglia* (1881) los primeros grandes flujos migratorios estaban desarraigando a esos “vencidos”. Y esto a pesar de que, en unos años, el siciliano Giovanni Gentile, en el *Il tramonto della cultura siciliana* (1919)⁶ reprochaba esta vocación al aislamiento, los presuntos retrasos culturales (aunque sería más preciso decir: la coherente vocación crítica) de la isla “secuestrada”...

Una paradoja, entonces; la última de una serie de felices, y fecundas, paradojas: a las cuales les debemos la *inactual* modernidad de la literatura siciliana. Y de cómo este aislamiento, esta marginalidad geográfica, esta desconfianza intelectual puedan colocarse, en virtud de una paradójica acrobacia, a la vanguardia, lo comprueba la incesante innovación lingüística de los sicilianos, que en el tronco del dialecto injertan atrevidísimas experimentaciones, como el vertiginoso discurso indirecto libre de Verga, con el que las nervaduras sintácticas, los exabruptos coloquiales, las rápidas condensaciones del dialecto irrumpen en la lengua literaria, descuadránandola y refundánandola, y en un *crescendo* hasta la verdadera neolengua, jockeyanamente reinventada por D’Arrigo, en su obra maestra *Horcynus Orca* (1975).⁷

⁶ *El ocaso de la cultura siciliana*, no traducido al español.

⁷ Novela publicada después de una elaboración de más de veinte años (dos capítulos de una primera versión fueron publicados en la revista *Il Menabò* en 1960), representa un *unicum* en la literatura italiana.

Suntuoso y visionario, barroco e hiperbólico, desgarrador y feroz, el gran libro de las *ferè* y de los *pellisquadre*, de las *femminote* y del *orcaferone*⁸ es una epopeya degradada y carnavalesca, y sin embargo milagrosamente polifónica y totalizadora. Y el regreso del antihéroe Ndrja Cambria en los lugares natales de Scilla y Cariddi a través de los infiernos de la guerra y de la miseria se configura como una iniciación a la muerte y al mismo tiempo un irreplicable viaje en la escritura, lozana oficina de mitos e invenciones lingüísticas.

Si el “mundo de ayer” desapareció, o está a punto de desaparecer, es preciso entonces inventarlo, rescatarlo como una atrevida utopía, y transformarlo en una lengua que renombre —y refunde— la realidad. Tal y como en el *Angelus Novus* de Paul Klee, del cual habla Walter Benjamin, la literatura de los sicilianos voltea la mirada hacia el pasado y a sus ruinas, mientras que el frémido de sus alas la impulsa irresistiblemente hacia adelante, hacia el futuro. No es casual, por otro lado, que la vanguardia futurista, la única que le tocó en suerte a una literatura tan cautelosa y bien educada como la italiana, haya escenificado una buena parte de sus intemperancias en tierra de Sicilia, donde no hay un pueblo que no abundara en revistas y *performances* de palabras en libertad; ni, después, que estos descarados vanguardistas homenajearan el genio deseñoso de Verga o mendigaran el condescendiente patrocinio del verista Capuana.

Y es del sólido tronco de Verga que brotan las dos ramas de la literatura siciliana contemporánea: del Verga épico-lírico de *Vita nei campi* (Verga: 1897) y de los *Malavoglia* (Verga: 1881) aún con la ilusión de salvar el puerto franco de sus casas del níspero y granjas del pino del acecho a la redonda de la modernización alienante y homologante, se propaga la línea evocativa y mitificante de los Elio Vittorini, Stefano D’Arrigo, Giuseppe Bonaviri, Vincenzo Consolo; de la amarga desilusión y del “universo horrendo”, e irreversiblemente cosificado, de las *Rusticane* (Verga: 1883) y de *Mastro don Gesualdo* (Verga: 1889) y del definitivo

Relata en más de mil páginas el mítico regreso a casa, durante la desbandada del ejército italiano que sigue al armisticio con los Aliados el 8 de septiembre de 1943, del marinero ‘Ndrja Cambria. La narración cubre —con un notable recurso a *flashbacks*, digresiones y flujo de conciencia— un arco de cinco días, del 4 al 8 de octubre de 1943, durante los cuales el protagonista logra cruzar el Estrecho de Mesina, a pesar de que la navegación haya sido interrumpida por la guerra, y regresar a su tierra. Con un lenguaje híbrido que mezcla italiano literario, dialecto siciliano y neologismos acuñados por el autor y referencias —temáticas y estilísticas— a la *Odisea* y al *Ulysses* joyciano, pero también a *Moby Dick* y a la obra de Verga. Ha sido traducida únicamente al alemán, por Moshe Kahn (D’Arrigo: 2015).

⁸ En la mitografía creativa de D’Arrigo, la *fera* es el delfín, odiado por los pescadores porque desgarrar sus redes y cuya carne es considerada inmunda, pero también protagonista de una serie de recuerdos de infancia del protagonista; los *pellisquadre* son metafóricamente los pescadores, ya que el término se refiere literalmente al tiburón, por su piel áspera; las *femminote* son mujeres de Calabria que tienen su propio pueblo a la orilla del mar y comen *ferè*: una de ellas, Ciccina Circè, con la ayuda de las *ferè* que ella hechiza tocando un cascabel, es la que trasborda a ‘Ndrja, a cambio de sus favores sexuales; el *orcaferone* es un Orca que periódicamente despierta y asesina a los pescadores, quienes la consideran como un delfín especial, la *fera* mayor: en una narración mítica se establece una genealogía femenina que comienza con las sirenas y sigue con las *ferè* —y, por lo tanto, con el *orcaferone*— y con las *femminote*.

silencio, última inefable creación en la cual se encarna la orgullosa protesta de Verga), se deriva la línea analítica y crítica, problemática y plurilingüista, que —con la aportación de las contribuciones racionantes de De Roberto y sofisticas de Pirandello—, sigue con Borgese, con Brancati, con Sciascia, o con escritores ásperos e inaccesibles como Angelo Fiore o Antonio Pizzuto.

Dos líneas, claro está, variamente entrelazadas. Y una única, ininterrumpida elaboración intelectual y estilística, como una estafeta, un cambio de testigo de un autor al siguiente, quien hereda sus juicios, metáforas y recursos estilísticos. Una apuesta colectiva, un reto: seguramente una desmentida apabullante a las engreídas profecías del idealista —y nacionalista— Giovanni Gentile, molesto por aquel rigor de marca positivista, y más molesto aún por aquella implacable contestación. Por supuesto, lo que el filósofo, siciliano de Castelvetrano, deseaba, era integrar —y así redimensionar— en el seno de la cultura nacional, hegemonizada por el idealismo, la irreducible diversidad de la literatura siciliana, de su tradición materialista y realista y su orgullosa alteridad, su prejuicio crítico sobre la magnífica suerte de la Nación proclamada por el Poder, su vocación a la duda y al disenso.

Pues bien: son justamente estos rasgos, invariables, los que permitieron, mucho más allá del *ultimátum* de Gentile, y justo hasta Sciascia, hablar de Sicilia y de literatura siciliana como de la última cultura regional que sobrevivió a la homologación: precisamente gracias a sus escritores, a su tenaz y desesperado aferrarse a temas y lugares y lenguajes autóctonos, y aún más a esas raíces culturales, a ese mito de clausura desconfiada y de terca autodefensa, a esa lección de añoranza desencantada y de dudosa desmitificación. Empero se trata de un repliegue que, como se ha observado, los proyectaba en el corazón y en el tormento de la conciencia europea; una marginación que, saltándose las capitales itálicas del efímero éxito y consenso del régimen, los conectaba directamente, desde su remota posición, con las grandes capitales del alma.

Mientras tanto, la realidad efectiva, la isla real se habían homologado por su cuenta; más bien, ellas mismas contribuían tristemente a esa homologación, a la par que la “palmera” mafiosa (la imagen es de Sciascia) subía hacia “el Norte”. Y sólo la literatura siguió resistiendo en esa trinchera de desertores, transformando (éstas también son palabras de Sciascia) una “ausencia” en “esencia”, es decir la efectiva desaparición de aquella Sicilia-ostra incontaminada —y orgullosamente “secuestrada” — en una estrategia de moralidad y estilo, en una trinchera de la inteligencia crítica: “vacías las manos, y llenos los ojos en el recuerdo de ella”. Por ende, defendiéndonos de los venenos del *day after* al inventarnos una memoria.

A futura memoria se tituló la última recopilación póstuma autorizada por Sciascia (1989): quien, sin embargo, siendo un profeta desencantado, la subtítulo así: (*se la memoria ha un futuro*).⁹ Sabía que era él la última garantía de aquel

⁹ *Para futura memoria (si la memoria tiene futuro)*, no traducido al español.

futuro: él, quien había mantenido vivos los sentidos y las ideas de la *sicilitudine*¹⁰ justo para censarlos, antes del fin; él, quien aprendió a indignarse y a esperar en el fuego de la guerra de España y en la Francia de la utopía ilustrada, aprendió de la gran narrativa del XIX y XX a cultivar la utopía de una literatura que imponga un orden nuevo y más justo, una “sintaxis” al “mundo ofendido. No obstante, a este mundo ofendido Sciascia se volvió a entregar en su lecho de muerte: a esto, desde el comienzo, estaba condenado, por ese recato isleño, ese pudor desconfiado, esa tenaz aunque no expresada esperanza, de la cual habla el personaje Ippolito Nievo en “Il Quarantotto” (Sciascia: 1958) con respecto a un *garibaldino* siciliano, pero parece referirse al autor, al callado, melancólico, inflexible maestro de Regalpetra:¹¹

Porque —dijo Nievo— yo creo en los sicilianos que hablan poco, en los sicilianos que no se agitan, en los sicilianos que se roen por dentro y sufren: los pobres que nos saludan con un gesto cansado, como desde una lejanía de siglos; y el coronel Carini siempre tan callado y lejano, amasado con melancolía y tedio pero en cada momento listo para la acción: un hombre que parece no tener muchas esperanzas y sin embargo es el corazón mismo de la esperanza, la callada, frágil esperanza de los sicilianos mejores...una esperanza, diría yo, que se teme a sí misma, que le tiene miedo a las palabras y al contrario tiene cercana y familiar a la muerte...

La “callada, frágil esperanza” de Leonardo Sciascia y del juez Giovanni Falcone, asesinado por la mafia; la misma fe vulnerable y tenaz de la cual nos alimentamos diariamente “esperando en contra de la esperanza”, indignándonos y empecinándonos, y que intentamos —como podemos y sabemos— transmitir a nuestros discípulos, a quienes nos leen o nos escuchan, “para futura memoria”.

Referencias bibliográficas

- ADORNO, Luisa. (1983). *L'ultima provincia*. Palermo: Sellerio.
 BORGESSE, Giuseppe Antonio. (1921). *Rubè*. Milán: Mondadori.
 BORGESSE, Giuseppe Antonio. (1937). *Goliath, the March of Fascism*. Nueva York: The Viking Press.
 BORGESSE, Giuseppe Antonio. (1946). *Golia: marcia del fascismo* (Doletta Caprin Oxilia, Trad.). Milán: Mondadori.
 BRANCATI, Vitaliano. (1949a). *Il bell'Antonio*. Milán: Bompiani.

¹⁰ Neologismo acuñado por Sciascia (“sicilitud”) en alternativa a *sicilianità*, traducible como “sicilianidad”.

¹¹ Sciascia nació en Racalmuto, en provincia de Agrigento; publicó en 1956 el libro *Le parrocchie di Regalpetra*, pueblo de Sicilia que no existe, cuyo nombre es una fusión entre Racalmuto y el título del libro de Nino Savarese (1937) *I fatti di Petra. Storia di una città*. (Los acontecimientos de Petra, historia de una ciudad, no traducido al español).

- BRANCATI, Vitaliano. (1949b). “Il vecchio con gli stivali”. *Il vecchio con gli stivali e altri racconti*. Milán: Bompiani. 113-146.
- BRANCATI, Vitaliano. (1985). *El viejo con Botas* (Guillermo Fernández, Trad.). México: UNAM (Material de Lectura, 26).
- BRANCATI, Vitaliano. (2009). “El Bello Antonio”. *Triptico Siciliano* (Ángel Sánchez-Gijón y Rosa, Trad.). Barcelona: Lumen.
- BUFALINO, Gesualdo; y ZAGO, Nunzio. (1993). *Cento Sicilie. Testimonianze per un ritratto*. Scandicci: La Nuova Italia.
- D’ARRIGO, Stefano. (1975). *Horcynus Orca*. Milán: Mondadori.
- D’ARRIGO, Stefano. (2015). *Horcynus Orca* (Moshe Kahn, Trad.). Frankfurt: S. Fischer Verlag.
- DE ROBERTO, Federico. (1894). *I Vicerè*. Milán: Galli.
- DE ROBERTO, Federico. (1929). *L’Imperio*. Milán: Mondadori.
- DE ROBERTO, Federico. (2008). *Los Virreyes* (José Ramón Monreal Salvador, Trad.). Barcelona: Acantilado.
- DE ROBERTO, Federico. (2014). *El Imperio* (Mónica García Aguilar, Trad.). Granada: Traspies.
- DI GRADO, Antonio. (2009). “Memoria e utopia: la vocazione europea della letteratura siciliana”. *Fragmentos. Revista de Língua e Literatura Estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina. Literatura italiana do século XX*, (36), 13-25. <https://doi.org/10.5007/fragmentos.v0i36.24180>
- DÖBLIN, Alfred. (1929). *Berlin Alexanderplatz*. Berlín: S. Fischer Verlag.
- DÖBLIN, Alfred. (2002). *Berlin Alexanderplatz* (Miguel Sáenz, Trad.). Madrid: Cátedra.
- GENTILE, Giovanni. (1919). *Il tramonto della cultura siciliana*. Bologna: Zanichelli.
- ḤAMDĪS, Ibn. (1998). *Il Canzoniere nella traduzione di Celestino Schiaparelli*. Palermo: Sellerio.
- LANZA, Francesco. (1928). *Mimi siciliani*. Milán: Alpes.
- LEOPARDI, Giacomo. (1835). “La Ginestra”. *Canti*. Napoli: Starita.
- LEOPARDI, Giacomo. (1988). *Canti*. Milán: Rizzoli.
- LEOPARDI, Giacomo. (2002). *Cantos* (Juan Bautista Bertrán, Trad.). Barcelona: Ediciones 29.
- PIRANDELLO, Luigi. (1913). *I vecchi e i giovani*. Milán: Treves.
- PIRANDELLO, Luigi. (1930). *Questa sera si recita a soggetto*. Milán: Mondadori.
- PIRANDELLO, Luigi. (1992). *Esta noche se improvisa* (Miguel Ángel Cuevas, Trad.). Madrid: Cátedra.
- PIRANDELLO, Luigi. (2012). *Viejos y jóvenes* (María Teresa Navarro Salazar, Trad.). Barcelona: RBA.
- ROSSO DI SAN SECONDO, Piermaria. (1976). *Tutto il teatro*. Roma: Bulzoni.
- SAPIENZA, Goliarda. (1998). *L’arte della gioia*. Roma: Stampa Alternativa.
- SAPIENZA, Goliarda. (2007). *El arte del placer* (José Ramón Monreal Salvador, Trad.). Barcelona: Lumen.

- SAPIENZA, Goliarda. (2010). *Io, Jean Gabin*. Torino: Einaudi.
- SAPIENZA, Goliarda. (2017). *Moi, Jean Gabin* (Nathalie Castagné, Trad.). París: Le Tripode.
- SAVARESE, NINO. (1937). *I fatti di Petra. Storia di una città*. Milán: Mondadori.
- SCIASCIA, Leonardo. (1956). *Le parrocchie di Regalpetra*. Torino: Einaudi.
- SCIASCIA, Leonardo. (1958). “Il Quarantotto”. *Gli zii di Sicilia*. Torino: Einaudi. 85-147.
- SCIASCIA, Leonardo. (1960). “L’antimonio”. *Gli zii di Sicilia*. Torino: Einaudi. 151-199.
- SCIASCIA, Leonardo. (1970). “Sicilia e Sicilitudine”. *La corda pazza*. Torino: Einaudi. 3-10.
- SCIASCIA, Leonardo. (1971). *Il contesto. Una parodia*. Torino: Einaudi.
- SCIASCIA, Leonardo. (1974). *Todo modo*. Torino: Einaudi.
- SCIASCIA, Leonardo. (1978). *L’affaire Moro*. Torino: Einaudi.
- SCIASCIA, Leonardo. (1981). *El contexto* (Carmen Artal Rodríguez, Trad.). Barcelona: Bruguera.
- SCIASCIA, Leonardo. (1982). *Todo modo* (Joaquín Jordá, Trad.). Barcelona: Bruguera.
- SCIASCIA, Leonardo. (1983). *Las parroquias de Regalpetra* (Rossend Arqués, Trad.). Barcelona: Bruguera.
- SCIASCIA, Leonardo. (1987, 10 de enero). “I professionisti dell’Antimafia”. *Corriere della Sera*. 3.
- SCIASCIA, Leonardo. (1989). *A futura memoria (se la memoria ha un futuro)*. Milán: Bompiani.
- SCIASCIA, Leonardo. (2001a). “El antimonio”. *Los tíos de Sicilia* (Alfredo Citraro, Trad.). Barcelona: Tusquets. 180-250.
- SCIASCIA, Leonardo. (2001b). “El Cuarenta y ocho”. *Los tíos de Sicilia* (Alfredo Citraro, Trad.). Barcelona: Tusquets. 105-178.
- SCIASCIA, Leonardo. (2011). *El caso Aldo Moro* (Juan Manuel Salmerón, Trad.). Barcelona: Tusquets.
- SCIASCIA, Leonardo. (2012). *Opere*. Vol. I, II, III. Milán: Adelphi.
- TEMPIO, Domenico. (1848). *La Caristia*. Catania: Vincenzo Percolla.
- TOMASI DI LAMPEDUSA, Giuseppe. (1958). *Il Gattopardo*. Milán, Feltrinelli.
- TOMASI DI LAMPEDUSA, Giuseppe. (2019). *El Gatopardo* (Ricardo Pochtar, Trad.). Barcelona: Anagrama.
- VASARI, Ruggero. (1925). *L’angoscia delle macchine*. Torino: Edizioni Rinascimento.
- VERGA, Giovanni. (1881). *I Malavoglia*. Milán: Treves.
- VERGA, Giovanni. (1883). “Libertà”. *Novelle rusticane*. Milán: Treves. 241-247.
- VERGA, Giovanni. (1889). *Mastro don Gesualdo*. Milán: Treves.
- VERGA, Giovanni. (1897). *Vita dei campi*. Milán: Treves.

- VERGA, Giovanni. (1998). *Los Malavoglia* (Cipriano Rivas Cherif, Trad.). Madrid: Espasa-Calpe.
- VERGA, Giovanni. (2003). *Maestro-don Gesualdo* (José H. Amieva, Trad.). La Habana: Arte y Literatura.
- VERGA, Giovanni. (2014). *La vida en los campos* (Hugo Bachelli, Trad.). Madrid: Periférica.
- VERGA, Giovanni. (2019). “Libertad”. *Estampas Sicilianas* (Guillermo Fernández Trad.). Toluca: Secretaría de Educación del Estado de México, La canción de la Tierra. 211-226.

RESEÑAS

Reseña de GENAND, Stéphanie. (2018). *Sade*. París: Gallimard, Folio Biographies.

Desde que la obra del Marqués de Sade fue recuperada a comienzos del siglo XX, y a mediados del mismo despuntaron los estudios dieciochescos de la literatura francesa, se han escrito numerosos trabajos en torno su vida y trabajo literario. Entre ellos, la obra definitiva para los especialistas es la publicada en tres tomos, de 1986 a 1990, por Robert Laffont y escrita por Jean-Jacques Pauvert, quien años antes, junto a Annie Le Brun, editó los 14 tomos de las obras completas del polémico escritor. A la luz del voluminoso trabajo de Pauvert, cuya minuciosa e inédita investigación permitió desmontar los mitos en torno a Sade, más conocido por su reputación criminal que por su trabajo literario, se creería que cualquier otro texto con el mismo propósito resultaría repetitivo. Sin embargo, la reciente biografía escrita por Stéphanie Genand y publicada en 2018 dentro de la colección Biografías de Gallimard, aunque mucho más somera, presenta una visión distinta, humana y completamente necesaria de un escritor que aún genera polémica tanto en medios académicos como fuera de ellos.

Stéphanie Génand, profesora de la Universidad de Bourgogne, es especialista en literatura francesa del siglo XVIII: “Ses travaux portent sur les questions anthropologiques, les relations entre Lumières et passions, politique et moral, fiction et savoir, identité et altérité”. Discípula de Michel Delon (referente obligado de la crítica y estudio del XVIII, editor de las obras completas de Sade en la Pléiade y autor de un texto biográfico cuya valiosa aportación consiste en el trabajo paleográfico de algunos manuscritos del Marqués [2007. *Les vies de Sade*. París: Éditions Textuel]), el conocimiento profundo de Genand sobre la literatura de Sade resalta en todas las páginas de esta nueva biografía, así como el enfoque relacionado con sus temas de estudio.

Para dar comienzo a su versión de la vida del escritor, Genand escoge una anécdota sucedida años después de la muerte de éste. Por razones que aún desconocemos, Sade especificó en su testamento que no se efectuara la disección de su cuerpo y que éste fuera enterrado hasta después de cuarenta y ocho horas en “la forêt de sa terre de Malmaison [après] une cérémonie intime [et dans] une tombe invisible [afin que] nul n’en connaîtrait l’emplacement puisqu’il serait « semé dessus des glands » afin que toute trace de lui « disparaisse de dessus la surface de la terre »” (11). Como ejecutor de las disposiciones de su padre, el hijo menor de Sade

decidió no seguir las instrucciones del testamento y no sólo enterró el cuerpo en el cementerio de Charenton, sino que ordenó la celebración de una ceremonia presidida por un sacerdote. Aunque la instrucción de no diseccionar el cuerpo fue respetada en un principio, cuatro años después del deceso, debido a remodelaciones en el cementerio, numerosos cuerpos, entre ellos el de Sade, tuvieron que ser reacomodados. Con ese pretexto, un tal Doctor Ramon, quien fuera encargado de confirmar la muerte del célebre escritor, se presentó entusiasmado en el recinto ante la idea de por fin poder analizar el cuerpo. Un par de médicos alemanes acababan de publicar estudios muy aceptados entre la comunidad científica de la época en los que afirmaban que la fisiología, en particular las formas craneales, determinaban el carácter y algunas actitudes en los seres humanos (predisposiciones a la violencia, por ejemplo); el doctor Ramon estaba convencido de que la examinación del cráneo de Sade sería la prueba definitiva del origen de sus desviaciones sexuales y daría una explicación científica a los horrores de su escritura. Cuando el cráneo (actualmente conservado para su exhibición en el museo Flaubert de Historia y Medicina) estuvo a disposición del doctor, los análisis revelaron una estructura completamente común. “Son crâne était en tous points semblable à celui d’un père de l’Eglise” (11), concluyó el doctor, “Sade ne serait-il donc qu’un homme ?” (11), pregunta Genand al final de la anécdota.

La evocación del suceso *post mortem* posee la intención de humanizar un mito que continúa vivo. La estructura, organizada en tres actos y un entreacto, busca, también, romper con la idea general de que Sade sólo se dedicó a escribir catálogos de tortura aderezados con pornografía y recordar que su mayor pasión escritural fue el teatro. A lo largo del libro, Genand se esfuerza por hacer ver a sus lectores que, lejos de la leyenda que ha trascendido, Donatien Alphonse François de Sade (a quien sus padres quisieron nombrar Aldonze, pero terminó siendo llamado Alphonse por un error de transcripción en su registro de nacimiento), fue un hombre contradictorio, dramaturgo apasionado, amante del humor negro, víctima de la política inhumana del encierro en el Antiguo Régimen, víctima también de una serie de desafortunadas casualidades que contribuyeron a crearle una fama criminal que terminó por deshumanizarlo hasta convertirlo en concepto: sadismo. Desde la perspectiva de Genand, la confusión en la escritura de su nombre, la exhumación del cuerpo, el entierro en Charenton y la conservación del cráneo para exhibición pública son rasgos simbólicos de una vida cuyo destino estuvo siempre a merced de las decisiones de otros.

El primer acto de la biografía, titulado “*Libre*”, abarca los años de infancia y juventud del autor, su posterior matrimonio con Renée-Pélagie y el recuento de los tres escándalos que desembocaron en un encierro de trece años, primero en La Bastilla y después en el Castillo de Vincennes. En esta etapa los lectores se encuentran con un Donatien bien parecido, melancólico, popular en su entorno social y dado al ambiente banal de las fiestas de la nobleza y los artistas teatrales; algo muy distinto de la personalidad retadora y aislada que permanece en el imaginario de

nuestra época. Precisamente por ello, Genand decide referirse a él como Donatien, para marcar una diferencia entre en la vida privada, que ha quedado en el olvido, y la figura pública, mítica, que conocemos. No es sino a partir de la sucesión de escándalos que le forjaron fama de libertino, y cuyos detalles dejo para el lector curioso, que la autora comienza a utilizar el nombre Sade. Es notorio también que, a partir de una minuciosa lectura de la correspondencia entre familiares del autor y del autor mismo, Genand reinterpreta las relaciones de éste con su esposa y la familia de ésta.

Tanto en este primer acto, como en los subsecuentes, Genand no sólo se limita a narrar con un excelente estilo la vida del joven aristócrata, también resalta la intención lúdica de su escritura, así como la conexión entre ésta y algunos episodios de su vida, en particular, los escándalos, los viajes y el encierro. Dicho aspecto sobresale desde las primeras obras del Marqués:

une pièce de théâtre, *Le Philosophe soit-disant*, et deux récits de voyage, en Hollande et en Italie [où] le choix de la comédie, ainsi placée au frontispice du corps sadien, souligne la légèreté native de son imaginaire [...] Ces écrits de jeunesse livrent en outre de précieux indices sur la manière dont Sade conçoit le métier d'homme de lettres : de la pièce de théâtre, destinée à la représentation, aux voyages eux aussi adressés sur la forme de lettres, à une comtesse fictive, son écriture a toujours besoin d'un destinataire. (51-52)

En este tipo de comentarios reside el verdadero aporte del texto de Genand a los estudios sadeanos. Como estudiosa de la literatura del siglo XVIII, la autora establece relaciones intrínsecas entre las reflexiones del autor (registradas en cuadernos de notas y catálogos que sobreviven hasta nuestros días), derivadas de su propia experiencia de vida, y su concepción de la literatura y del trabajo escritural. A través de la mirada de Genand, vemos a Sade viajar por Italia para escapar de la guillotina (a la cual fue sentenciado y posteriormente ejecutado de manera simbólica en una plaza pública) y fascinarse por las costumbres “singulares” de los lugares que visitó, material que posteriormente utilizaría en sus voluminosas obras: “Plus que la beauté, c'est en effet l'écart, le bizarre ou le piquant qui attirent son attention [...] Donatien trouve dans la diversité du monde la matière d'une réflexion philosophique sur l'homme et les peuples. Cette démarche explique le choix précoce sous sa plume du modèle de la 'dissertation'” (95).

La relación entre vida y obra se vuelve más evidente a partir del segundo acto, “Enfermé”, donde la autora relata la experiencia inhumana del encierro de 13 años. Durante su estancia en la Bastilla y Vincennes, Sade experimentó la sinrazón carcelaria y la deshumanización del preso apartado de la sociedad. Al igual que otros críticos que han hablado de la somatización del dolor del encierro (Lucienne Frappier-Mazur, por ejemplo), Genand toca el tema de la gordura exponencial del Marqués, sucedida en esa época, como un síntoma de su sufrimiento. Sin

embargo, más allá de la postura psicoanalítica, a través de las solicitudes que el preso hacía a su esposa, Genand pone en evidencia un componente emocional antes no mencionado y que resulta fascinante para los lectores y estudiosos del escritor. En el imaginario del autor, la Provenza es un lugar idílico, es emblema de una infancia feliz al lado del tío filólogo que le enseñó el amor a las letras y la importancia del linaje Sade, emparentado con Laura de Noves, musa de Petrarca. La comida de la Provenza, en especial los postres, cuyas frutas frescas remiten a la campiña francesa, se vuelve en la prisión el recuerdo de ese entorno idílico de libertad y aprendizaje. Así, de acuerdo con Genand, uno de los pasatiempos de Sade en el encierro, además de la glotonería, es escribir listas de postres y dulces que solicita le sean llevados para después emitir críticas acerca de la autenticidad de las recetas. En esas listas interminables, Genand observa primero un rasgo característico de la escritura sadeana, la obsesión por enlistar las cosas del mundo, y segundo, la lógica imperante dentro de la prisión. El cuerpo encerrado de Sade, imagina y se aleja de la realidad del hacer y del vivir a través de la comida que lo transporta a la libertad de la Provenza. En ese encierro, la vida está basada en castigos (de los cuales experimentó muchos, como la privación de la luz solar por grandes periodos) y recompensas, al igual que en las novelas pertenecientes a su obra publicada de manera anónima (textos pornográficos).

El fin de la Revolución otorgó la libertad a Sade. Durante un breve periodo, un *Entreacto*, el otrora marqués, ahora ciudadano, volcó su creatividad en el teatro. Para Genand existe una diferencia entre la obra pre y post encierro: si antes de la Bastilla Sade era capaz de crear comedias ligeras, después, su teatro se vuelve sombrío y analítico de una humanidad atroz. Las obras que intenta colocar en teatros no tienen éxito y, finalmente, se decide por la narrativa sórdida. *Justine*, *Juliette* y *La philosophie dans le boudoir* fueron publicadas en el anonimato y nunca reconocidas en vida por el autor, aunque tales precauciones no fueron suficientes y de nuevo terminó encarcelado.

En el tercer acto, *Aliéné*, Genand narra los últimos años de vida. De nuevo en el encierro, pero esta vez del manicomio, Sade se enfrenta primero a una libertad parcial y cómoda gracias al director del recinto. Ahí, el autor escribe y monta obras especialmente pensadas para ayudar en los procesos de recuperación de los enfermos, mismas que, especifica Genand, desafortunadamente no han sido recuperadas (dado que a lo largo de los años se han encontrado numerosos manuscritos, la autora no pierde la esperanza de que dichas obras salgan a la luz en algún momento). El periodo de bonanza en medio de la locura es breve, pues al final de su vida Sade se enfrenta a la ignominia de un expediente médico falso que lo cataloga como un hombre incorregible “dans un état perpétuel de démence libertine” (289-90). Así, el caso Sade se vuelve emblema de represión tanto del antiguo como del nuevo régimen:

Son internement à Charenton illustre donc la persistance, en France, d'un inquiétant arbitraire au lendemain de la Révolution : pendant que se promulgue le Code civil, qui définit les droits et les devoirs des citoyens, la justice, profitant d'un angle mort juridique, orchestre impitoyablement la disparition des opposants, dont l'asile devient la tombe et l'accusation de folie le passeport pour l'oubli. (290)

Las circunstancias particulares de los encierros de Sade ponen en evidencia la doble moral de la sociedad francesa antes y después de la Revolución. Acusado primero de libertinaje, el autor termina su vida bajo el estigma de la locura debido a una escritura desafiante que expone los vicios humanos mediante una visión maniquea del mundo, obtenida en el encierro que supuestamente estaba destinado a corregirlo. Ni el absolutismo de la monarquía, ni la censura del Terror, ni la democracia de la República encontraron un lugar para Sade.

A través de esta nueva biografía, Genand construye un perfil distinto con rasgos de una modernidad aterradora. Lejos del mito y a partir de una investigación minuciosa de documentos personales y correspondencia, Sade se construye aquí como un hombre desafortunado y criminalizado, pero también, de acuerdo con la autora, como un valioso escritor cuya obra debe ser releída y repensada.

Berenice ORTEGA VILLELA
 Facultad de Filosofía y Letras
 UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
 México

Reseña de SCULL, Andrew. (2019). *Locura y civilización. Una historia cultural de la demencia, de la Biblia a Freud, de los manicomios a la medicina moderna*. México: Fondo de Cultura Económica.

A lo largo de casi quinientas páginas, Andrew Scull revisa, con lujo de detalle, la significación de la locura desde una perspectiva cultural, médica y social en diferentes civilizaciones en el transcurso del tiempo. La primera edición de esta obra se publicó en inglés en 2015 y en 2019 apareció en español, traducida por Víctor Altamirano. La revisión sigue un orden cronológico muy amplio, desde las conocidas representaciones de la locura de Saúl y Nabucodonosor en el texto bíblico, hasta los últimos tratamientos psiquiátricos de los años 2010-2016 para cualquier trastorno de la razón.

El recorrido resulta muy interesante pues en el curso de éste se demuestra cómo la locura no sólo ha inquietado a los científicos, sacerdotes, políticos, artistas, sino que también interpela constantemente nuestra conciencia y nuestra mirada sobre el entorno en donde interactuamos. Esta perturbación “masiva y duradera de la razón, el intelecto y las emociones”, como la llama Scull, es, en opinión de este sociólogo, un fenómeno presente en todas las sociedades de la historia de la humanidad.

El autor se apoya en textos literarios, representaciones pictóricas, testimonios médicos, tratamientos, diarios, películas, etcétera, para analizar el fenómeno de la locura. Dentro del universo literario, las fuentes obligadas en la cultura occidental, tales como la Biblia o las obras homéricas, están presentes para ilustrar ampliamente las diferentes maneras de entender lo que sucede cuando alguien sufre este trastorno; ya sea por la manifestación de un descontento divino o un acto de posesión demoniaca. En esta travesía se hace referencia a la *Divina comedia* de Dante cuyo recorrido en el infierno, guiado por el poeta Virgilio, lo lleva al octavo círculo donde, al lado de Satanás, se encuentran los falsarios, charlatanes e impostores, quienes reciben como castigo padecer lepra, hidropesía y locura. Este desorden mental también está presente en una parte considerable de la obra de Shakespeare y Scull analiza *El rey Lear*, *Hamlet* y *Tito Andrónico*, fascinado por el motivo de la locura fingida. El repertorio de obras literarias estudiadas, tales como *Elogio de la locura*, *Orlando furioso*, algunos cuentos de Jonathan Swift, ciertos

títulos de la novela negra, *La muerte en Venecia* de Thomas Mann, *La campana de cristal* de Sylvia Plath, y varias piezas de teatro de Tennessee Williams, sirven para ilustrar los efectos de este trastorno del pensamiento.

El libro se acompaña de bloques de láminas en color y en blanco y negro, con pinturas y grabados, obras escultóricas y fotografías que se integran al análisis del autor para complementar la problemática abordada. Estas obras, tomadas en su mayoría de museos europeos, traducen con una sola imagen las diferentes perspectivas culturales de la representación de la locura. Así se ofrece, por ejemplo, una cratera que reproduce la ira de Heracles; o bien una lámina del siglo XIII, sobre el asesinato de Thomas Becket, que representa la falsa creencia sobre la sangre de este santo que servía para curar la locura, la lepra y la sordera; se observa el célebre lienzo de El Bosco, intitulado “La nave de los locos”, vagando sin rumbo fijo. También hay múltiples retratos de magos, astrólogos, místicos y loqueros que decían curar el mal, como es el caso de Richard Napier o de san Ignacio de Loyola, quienes realizaban exorcismos para salvar a los locos, poseídos por el demonio. Se suman también en estos bloques, grabados de plantas que servían para curar o mitigar los efectos de este padecimiento como son el eléboro negro o la rauwofolia serpentina. Además se incluyen imágenes de los primeros hospitales, que se convirtieron en asilos para locos, como el de San Bonifacio en Florencia, el Bedlam en Londres, la Salpêtrière en París o el anexo del hospital de Arles, pintado por Vincent van Gogh, y el *Corral de Locos*, de Francisco Goya, que muestran la vida de los pabellones de la locura con todo su horror. Por último, se incorporan fotografías de hospitales para enfermos mentales abandonados, muchos de ellos por una visión común que data de los años 60 del siglo XX en la que se consideraba a estos recintos altamente destructivos y era necesario sacar a los locos del asilo y regresarlos a sus comunidades de origen. Es el caso del hospital de Michigan, el de Massachusetts, el de la Isla de San Clemente en Venecia. Se adjunta también el Estudio de Freud en Hampstead, Austria, lugar emblemático para la historia del psicoanálisis, que tuvo que abandonar por causa de la persecución de los nazis contra los judíos en ese país.

El autor utiliza como epígrafe una frase de Montaigne, quien señala en el libro tercero de sus *Ensayos*, que “[se podrá] decir de mí que no he hecho aquí sino un amasijo de flores ajenas sin aportar de mi propia cosecha más que el hilo para unir las”. Estas líneas sirven para justificar la metodología de Scull. El sociólogo sustenta su análisis con una lista de casi quinientos títulos de bibliografía que reflejan bien la visión interdisciplinaria del estudio. Se incluyen historias o enciclopedias de la medicina en Oriente y en Occidente, interminables estudios psiquiátricos, tratados sobre la melancolía, el confinamiento, la histeria, la brujería, el suicidio, la hipnosis, el psicoanálisis, así como títulos sobre el cine negro, el teatro en la antigüedad, la música, el nazismo, el racismo, informes militares, diarios de soldados y las memorias de varios hospitales.

Todos estos documentos describen de una u otra forma la naturaleza de la locura y los métodos para curarla. Por ejemplo, en la antigüedad se pensaba que la epilepsia era una enfermedad sagrada. La medicina hipocrática creía que el origen de todas las enfermedades de la mujer estaba en el útero. La teoría humoral se detenía en los síntomas e indicaba las vías para salir del mal. Discípulos de Aristóteles e hipocráticos se confrontaban sobre el lugar que tienen las emociones y la actividad mental en el cuerpo. Para los primeros se trataba del corazón, para los otros, del cerebro. En cuanto a los chinos y para la medicina ayurvédica de la India, la locura nunca se interpretó como una enfermedad diferente de las otras, sino como un desequilibrio corporal y cosmológico como ocurría con otros padecimientos. Entre los diferentes tratamientos para atenderla, en el mundo árabe, las purgas y la cauterización de la cabeza con hierros candentes eran utilizadas como remedios contra este mal. Con la difusión de la cultura impresa y el advenimiento de la Revolución científica se dejó de pensar en la locura como resultado de una posesión diabólica y algunas voces se manifestaron a favor de estudiarla como un trastorno, producto de una lesión traumática o bien por desórdenes físicos que tenían efectos mentales. Se recurrió también a dispositivos tales como la camisa de fuerza, “el templo chino” o “el tranquilizador”, artefactos que servían para someter al enfermo a violencia extrema como encerrarlo en una jaula bajo el agua o bien inmovilizarlos en una silla, con todos los miembros contenidos por cuerdas o madera, para evitar que los músculos actuaran, aplicando en la cabeza hielo o agua fría y caliente en los pies, durante varias horas para someter a los pacientes más rebeldes. La electricidad jugó un papel muy importante en el tratamiento de la locura, primero a muy bajo voltaje en el siglo XIX y después en el XX a descargas muy fuertes que producían convulsiones. Esta técnica también se usaba para hacer hablar a los mudos, hacer escuchar a los sordos o hacer caminar a los paráliticos. Este recurso se empleó de forma abusiva para los heridos de guerra. Se revisan, a lo largo del texto, los nocivos efectos de otros usos terapéuticos tales como el suero de caballo inyectado en los canales de la columna, la estricnina, el aceite de alcanfor, el calcio coloidal o el cianuro. La primera mitad del siglo XX vio aparecer la célebre intervención quirúrgica de los lóbulos frontales del cerebro, conocida como leucotomía o lobotomía, idea del neurólogo portugués Egas Moniz y que más tarde “perfeccionaron” James Watts y Walter Freeman. Este tratamiento tuvo una gran aceptación al grado que Moniz recibió el premio Nobel de medicina en 1949 y, para 1953, se calcula que a más de 20000 enfermos en Estados Unidos les aplicaron esta intervención. Sus efectos nefastos son ampliamente ilustrados en el célebre film de Milos Forman *Alguien voló sobre el nido del cuco*, inspirado de la novela de Ken Kesey, quien trabajó como camillero en un hospital psiquiátrico de California. La década de los sesenta vio nacer la era de la psicofarmacología moderna y para Scull se trata de una revolución en la práctica de la psiquiatría que ha influido en el entendimiento cultural más amplio de las enfermedades mentales, aunque con ciertas reservas. Desde 1960 hasta el día de hoy el

universo de los fármacos psiquiátricos se ha diversificado, dejando ganancias millonarias a los laboratorios farmacéuticos, sin con ello haber logrado vencer al mal.

Se integran a la vasta revisión de Scull los trabajos de figuras como la de Johann Christian Reil quien acuñó el término “psiquiatría”; la de Alois Alzheimer, médico alemán que detectó las placas y las marañas neurofibrilares que se asocian con la forma de demencia que actualmente lleva su nombre; la de Eugen Bleuler que introdujo el término “esquizofrenia”; la de Sigmund Freud, padre del psicoanálisis, junto con la de sus seguidores y detractores. Es de enorme interés los pasajes dedicados al tipo de psiquiatría colonial que, en opinión de este sociólogo, solía servir a los intereses de los poderes imperiales o bien al trabajo realizado por médicos nazis que exploraron métodos de “desinfección”, es decir de exterminio para los locos por medio de inyecciones letales, cámaras de gases o baños con monóxido de carbono, todos estos ejemplos muy claros para entender lo que la civilización se encarga de hacer con sus enfermos mentales.

Resulta muy desalentador el estudio, pues concluye que más allá de todo lo que se ha avanzado para entender el fenómeno de la locura, la frontera entre lo normal y lo patológico aún es extremadamente vaga e indeterminada. El argumento más contundente de esta revisión es que a pesar de todos estos progresos, quienes padecen este trastorno continúan muriendo en promedio veinte o veinticinco años antes que los demás y que la incidencia de manifestaciones graves del padecimiento así como su mortalidad crece de forma alarmante. Por ello, en opinión del Scull, este problema sanitario “sigue siendo un enigma fundamental, un reproche a la razón, una parte esencial e inevitable de la civilización misma”.

Claudia RUIZ GARCÍA
Facultad de Filosofía y Letras
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
México

