

# ANUARIO DE LETRAS MODERNAS



VOLUMEN 24 / NÚM. 1 / MÉXICO / 2021

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ANUARIO DE  
LETRAS MODERNAS

# ANUARIO DE LETRAS MODERNAS

**VOL. 24, NÚMERO 1, MAYO - OCTUBRE 2021**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

# Equipo Editorial

## DIRECTORA EDITORIAL

Claudia Ruiz García | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

## SECRETARIA DE REDACCIÓN

Berenice Ortega Villela | Universidad Nacional Autónoma de México (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 Morelos (México)

Lilia Irlanda Villegas Salas | Universidad Veracruzana (México)

## SERVICIO SOCIAL

Merry Rodríguez Martínez | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

## ÁREAS RESPONSABLES DE LA EDICIÓN Y PUBLICACIÓN

### FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM

#### *Coordinación de Investigación*

Noemí Novell Monroy | Coordinadora

Isabel del Toro Macías Valadez | Técnica académica editorial

José Maximiliano Jiménez Romero | Técnico académico editorial

Luis Daniel Grande Paz | Servicio social

#### *Coordinación Académica de Vinculación Editorial*

Federico José Saracho López | Coordinador

F1 Servicios Editoriales | Formación: y diseño de interiores

[Departamento de Publicaciones] | Diseño de exteriores

DOI: [10.22201/ffyl.01860526p.2021.24.1](https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.2021.24.1)

*Anuario de Letras Modernas*, volumen 24, número 1, mayo – octubre 2021, 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](mailto: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 del título de la revista otorgada por el Instituto Nacional de Derecho de Autor: 04-2019-062713050800-203. ISSN (versión digital): en trámite.

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. Todos los textos publicados por la revista se distribuyen bajo una licencia pública internacional Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivados 4.0 ([CC BY-NC-ND 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)), con la cual se autoriza a toda persona a copiar, distribuir y comunicar públicamente cualquiera de los textos publicados en esta revista siempre y cuando sea sin fines de lucro, se cite de manera adecuada la fuente y se remita a la publicación original. Para otro tipo de reproducción, escribir a «[anuario.modernas@filos.unam.mx](mailto: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.

Número 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.

## CONTENIDO

Presentación	
Ute SEYDEL.....	7
 <b>Artículos de investigación</b>	
<i>El ascenso a la superficie: Eurídice en The World’s Wife de Carol Ann Duffy y Retrato de una mujer en llamas de Céline Sciamma</i>	
Julieta FLORES JURADO.....	11
<i>Viaje a la semilla de la “portugalidad” moderna: de Viagens na minha terra, de Almeida Garrett, a los primeros pasos del turismo cultural en Portugal</i>	
José Luis GÓMEZ VÁZQUEZ.....	30
<i>El arpa y la sombra en el marco de la “nueva novela histórica” de América Latina</i>	
Karen Elizabeth FLORES BONILLA.....	44
<i>À la rencontre de quelques avant-gardes choisies</i>	
Monique LANDAIS CHOIMET.....	61
<i>Fidelidad y traición: reflexiones a partir de un montaje de Samuel Beckett</i>	
Emoé DE LA PARRA.....	74
<i>Lo que le queda al traductor es hacer traducción honesta: apuntes sobre tres traducciones al español de “La capra” de Umberto Saba</i>	
Montserrat MIRA MOSSO.....	87
 <b>Reseñas</b>	
TURNER, Marion. (2019). <i>Chaucer: A European Life</i> . Princeton: Princeton University Press	
Raúl ARIZA BARILE.....	104
REID, Susan. (2019). <i>D. H. Lawrence, Music and Modernism</i> . Cham: Palgrave Macmillan-Springer Nature	
Jorge ALCÁZAR.....	108

## PRESENTACIÓN

El volumen 24 del *Anuario de Letras Modernas*, el segundo editado en versión electrónica semestral de libre acceso, reúne en este primer número cinco artículos de crítica literaria que versan sobre distintos temas de literatura europea y latinoamericana. Se centran, respectivamente, en la reescritura de una figura femenina mítica de la Antigüedad, la literatura de viajes, la nueva novela histórica, las vanguardias y el arte dramático. Un artículo más de este número se relaciona con el ámbito de la traducción. Esta edición cierra, además, con dos reseñas.

El número abre con el texto de Julieta Flores Jurado “El ascenso a la superficie: Eurídice en *The World’s Wife* de Carol Ann Duffy y *Retrato de una mujer en llamas* de Céline Sciamma”. Desde una perspectiva feminista, se realizan, en ambas representaciones simbólicas, actualizaciones de la figura mítica de Eurídice. En el poema “Eurydice”, publicado en la colección *The World’s Wife* de Carol Ann Duffy, y en la película *Retrato de una mujer en llamas*, dirigida por Céline Sciamma, se ponen en tela de juicio la mirada y el imaginario masculinos que se habían manifestado en textos literarios desde la Antigüedad. En éstos se convertía a la mujer en objeto del deseo masculino. Para Flores Jurado, las dos creadoras contemporáneas proponen relaciones de género más allá de las tradicionales que eran asimétricas y en las cuales la mujer ocupaba un lugar subordinado. A lo largo del análisis se puede observar que, en el caso concreto de Eurídice, se le concebía como musa, pero no se le consideraba a la par de Orfeo.

El segundo artículo, “Viaje a la semilla de la ‘portugalidad’ moderna: de *Viagens na minha terra*, de Almeida Garrett, a los primeros pasos del turismo cultural en Portugal”, que elaboró José Luis Gómez Vázquez, destaca la mirada crítica presente en el relato garrettiano, publicado originalmente entre 1843 y 1845 por entregas, con respecto a la situación de la sociedad portuguesa de su momento. Gómez Vázquez aborda la peculiaridad del viaje representado por Garrett y la dimensión simbólica de la ciudad visitada como miniespacio, a partir del cual es posible reflexionar sobre la extensión territorial de la nación. Debido a que Almeida Garrett vivió en el exilio, compara el desarrollo en su país de origen con el que se produjo en otras naciones europeas. Resulta muy interesante el papel del narrador, quien construye ante sus lectores la imagen compleja de un Portugal decadente que le permite no sólo reflexionar sobre el pasado

a partir de sus estudios arqueológicos y sobre el Portugal de su presente, sino también sobre el posible porvenir.

En el siguiente artículo, “*El arpa y la sombra* en el marco de la ‘nueva novela histórica’ de América Latina”, Karen Elizabeth Flores Bonilla se acerca a la famosa novela de Alejo Carpentier sobre el primer viaje transatlántico de Cristóbal Colón y la posible beatificación de éste. Para su análisis, Flores Bonilla se basa en la teorización en torno a la nueva novela histórica, que tuvo una amplia recepción y despertó una fuerte controversia en los estudios literarios latinoamericanos a partir de la década de 1990. La autora hace referencia a algunos textos precursores de esta forma narrativa que se habían publicado en los años setenta; no obstante, el artículo destaca el papel preponderante que desempeñaron las conmemoraciones de los 500 años del descubrimiento de América, las cuales contribuyeron a la producción de un *boom* de la novela histórica. En el artículo, se destacan los rasgos que distinguen la novela de Carpentier de la novela histórica decimonónica, participando activamente de una nueva forma de contar la historia que contribuye a una reconfiguración de América alejada del modelo eurocentrista y hegemónico.

El cuarto artículo de esta publicación, titulado “À la rencontre de quelques avant-gardes choisies”, escrito por Monique Landais Choimet, explora algunas de las manifestaciones vanguardistas que se crearon en Francia a partir de finales del siglo XIX y hasta la década 1960. Para esta autora, resulta indispensable analizar los motivos que llevaron a los artistas a esas creaciones rupturistas en que se cuestionan la razón y el arte tradicional. Ejemplifica sus indagaciones con el análisis de *Ubu roi*, obra de Alfred Jarry que se caracteriza por la presencia del registro cómico-grotesco; de *La Java des bombes atomiques* de Boris Vian, donde se encuentran manifestaciones de la sátira y el sarcasmo; así como de la producción poética surrealista y dadaísta de Paul Éluard que complementa de manera pertinente el estudio de estas rupturas. Como muestra Landais Choimet, en estas manifestaciones artísticas se hacen patentes la transgresión y el absurdo en medio de un caos creativo, donde también se pueden identificar lo mítico y lo sagrado afianzados en la cultura popular.

La sección de crítica literaria cierra con el trabajo de Emoé de la Parra, “Fidelidad y traición: reflexiones a partir de un montaje de Samuel Beckett”. Esta autora se ocupa de una puesta en escena, realizada en México, de *Primer amor*, para deliberar sobre el grado de fidelidad con el texto beckettiano. Para su estudio crítico, la autora toma como punto de partida la tradición alemana del siglo XX en cuyo marco se ha propuesto el concepto de “dramaturgista”, el cual, a diferencia de la palabra “dramaturgo”, no se refiere al autor de una obra teatral, lo que permite no sólo llamar la atención sobre la permanencia de la relación entre texto y puesta en escena, sino también subrayar la singularidad de cada experiencia teatral. Además, tiene el propósito de reconocer que



la puesta en escena no es igual al texto dramático y que no se puede prescribir una forma correcta de representarlo. A partir de esta reflexión teórica, De la Parra destaca que, en el montaje mexicano de 1998, realizado por Antonio Algarra y la propia Emoé de la Parra, se logró plasmar el espíritu del texto beckettiano; es decir, se consiguió ofrecer, en el sentido deseado por el escritor irlandés, un “anti-mensaje”.

Montserrat Mira Mosso colabora en el presente número del *Anuario de Letras Modernas* con “Lo que le queda al traductor es hacer traducción honesta: apuntes sobre tres traducciones al español de ‘La capra’ de Umberto Saba”. Tras situar la poesía de Saba dentro de la tradición poética italiana del siglo xx, la autora establece que en el poema “La capra” se propone una comunión entre el hablante lírico y el mundo de los animales. Acto seguido compara las traducciones del mismo efectuadas por Antonio Colinas (1977), Ana María del Re (1989) y Guillermo Fernández (2006). La autora, a lo largo de estas tres versiones que se suceden en el tiempo, identifica de forma cuidadosa las diferencias esenciales de cada una. Tal es el caso de la traducción de Colinas, quien trata de escoger un léxico llano para así emular a Saba. Con respecto a Del Re, el análisis pone de manifiesto cómo esta traductora se aleja de las intenciones de Saba, ya que el léxico no corresponde siempre al propósito del poeta italiano, que buscaba un lenguaje preciso, capaz de reflejar su estado anímico. Por último, la traducción de Fernández se particulariza por el aspecto prosístico del poema que imprimió a la versión en detrimento de la forma poética, pues en esta versión se observa la eliminación de algunas rimas. Este trabajo de reflexión resulta útil para la comunidad hispanohablante interesada en la poesía italiana de este periodo, ya que ofrece muchas luces respecto a este prolífico escritor y sus versiones en español.

Finalmente, en la sección de reseñas se encuentran las elaboradas por Raúl Ariza Barile y Jorge Alcázar. La primera reseña se acerca al libro de Marion Turner *Chaucer: A European Life*, editado por Princeton University Press; y la segunda a la obra *D. H. Lawrence, Music and Modernism*, de Susan Reid, publicado en la serie Palgrave Studies in Music and Literature de Palgrave Macmillan-Springer. Esta sección invita a los lectores a ponerse al día sobre estudios críticos de literatura inglesa que podrán ser de gran utilidad para los interesados en el periodo medieval y en el modernismo inglés.

Ute SEYDEL

ARTÍCULOS  
DE  
INVESTIGACIÓN

## El ascenso a la superficie: Eurídice en *The World's Wife* de Carol Ann Duffy y *Retrato de una mujer en llamas* de Céline Sciamma

### The Ascent to the Surface: Eurydice in Carol Ann Duffy's *The World's Wife* and Céline Sciamma's *Portrait of a Lady on Fire*

Julieta FLORES JURADO  
Facultad de Filosofía y Letras  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | México  
Contacto: [julietafloresjurado@filos.unam.mx](mailto:julietafloresjurado@filos.unam.mx)

#### Resumen

Este artículo compara dos lecturas contemporáneas de la figura de Eurídice: el poema “Eurydice”, parte de la colección *The World's Wife* de Carol Ann Duffy, y la película *Retrato de una mujer en llamas*, dirigida por Céline Sciamma. Lejos de limitarse a narrar el mito desde una perspectiva femenina, el trabajo que Duffy y Sciamma realizan supone una reflexión sobre las resonancias actuales de esta historia, en especial sobre la necesidad de que las experiencias de las mujeres puedan representarse bajo sus propios términos, tanto en la literatura como en el cine. Para sustentar este argumento, ambas obras se concentran en la mirada y la creación de imágenes como actos de poder y pronuncian fallidas aquellas representaciones que omiten la aportación de las mujeres que posan. Además de comentar las conexiones y los contrastes entre la poesía de Duffy y la película dirigida por Sciamma, este trabajo concuerda con el entendimiento de Sciamma del cine como colaboración, con su rechazo a la figura de la musa, y su deseo de narrar una historia de amor basada en el consentimiento y la equidad. Por último, sostengo que en la obra posterior de Duffy, específicamente en los sonetos amorios de su poemario *Rapture*, se encuentra una propuesta comparable: transformar la lírica para poder representar una relación amorosa entre iguales.

**Palabras clave:** reescritura, intertextualidad, mirada femenina, Eurídice, Carol Ann Duffy, Céline Sciamma, *Retrato de una mujer en llamas*

#### Abstract

This paper draws a comparison between two contemporary readings of the mythical character Eurydice: the poem “Eurydice”, from Carol Ann Duffy's *The World's Wife*, and the film *Portrait of a Lady on Fire*, directed by Céline Sciamma. Far from merely narrating the myth from a female point of view, the works by Duffy and Sciamma involve a rethinking of the story's current resonances—particularly, the need for women to represent themselves under their own terms both in literature and film. To support this argument, both works center on the gaze and the creation of images as acts of power. By giving voice to those who have frequently been silenced, Duffy and Sciamma argue that representations that do not consider the creative contribution of women who pose will ultimately fail. Besides looking at the links and contrasts between Duffy's poetry and Sciamma's film, this paper follows Sciamma's understanding of filmmaking as collaboration, her rejection of the figure of the muse, and her desire to narrate a love story based on consent and equality. To conclude, I argue that Duffy's later poems, specifically the love sonnets from her collection *Rapture*, continue this endeavor of enabling the representation of love between equals in the lyric.

**Keywords:** rewriting, intertextuality, female gaze, Eurydice, Carol Ann Duffy, Céline Sciamma, *Portrait of a Lady on Fire*

They took the upward path, through the still silence, steep and dark, shadowy with dense fog, drawing near to the threshold of the upper world. Afraid she was no longer there, and eager to see her, the lover turned his eyes. In an instant she dropped back, and he, unhappy man, stretching out his arms to hold her and be held, clutched at nothing but the receding air. Dying a second time, now, there was no complaint to her husband (what, then, could she complain of, except that she had been loved?). She spoke a last "farewell" that, now, scarcely reached his ears, and turned again towards that same place.

—Ovidio, *Metamorfosis*, Libro X. Traducción de A. S. Kline.

Lamentando la escasez de tramas disponibles para los personajes femeninos, en 1972 Joanna Russ (1995) afirmó que había un solo tipo de relato en el que una heroína podía destacar: las mujeres sólo eran protagonistas de historias de amor. Aunque irónica en el contexto del ensayo de Russ, una afirmación como ésta hoy puede ser fácilmente desafiada con ejemplos de narraciones centradas en personajes femeninos complejos, cuyas trayectorias en modo alguno se reducen a la búsqueda de la felicidad en una relación amorosa. No obstante, en los últimos años, algunas mujeres creadoras, como Phoebe Waller-Bridge en el teatro y la televisión (*Fleabag*), o Sally Rooney en la novela (*Normal People*), se han dedicado a analizar en forma crítica a qué llamamos una historia de amor, y qué estructuras de poder intervienen en cómo los seres humanos experimentan un afecto que suele pretenderse puro, individual e inconfundible. Las historias contadas por Rooney y Waller-Bridge ocurren en el presente. Sin embargo, esta perspectiva crítica también ha conducido a poetas y cineastas a demostrar que las grandes narrativas de amor del pasado no son necesariamente universales; más aún, considero que en su relectura de historias antiguas también surgen preguntas acerca de si es válido llamarle "amor" a uniones a las que una de las dos partes ingresa en clara desventaja. ¿Quién puede ser reconocido como sujeto que ama y desea? ¿Toda declaración de amor debería ser bienvenida? ¿Qué modelos han influido en la forma contemporánea de narrar e interpretar historias de amor?

Estas preguntas son ejes importantes en las dos obras que comentaré a continuación: el poema "Eurydice", de Carol Ann Duffy, y *Retrato de una mujer en llamas*, película escrita y dirigida por Céline Sciamma.<sup>1</sup> Consideraré dos aspectos en común: primero, su conciencia de cómo el acto de mirar refleja y a la vez establece relaciones de poder. Algunos modos de ver evidencian una asimetría entre quien mira y quien es mirada: ésta es una distinción que se ha expresado mediante los términos "look" y "gaze" (Richardson,

<sup>1</sup> El título en la lengua original es *Portrait de la jeune fille en feu*. En las páginas restantes, usaré el título en español, pero las citas de los diálogos se conservan en francés.

2016: 4): “to look” es una mirada neutral, mientras que “to gaze” es una forma de disciplina y subordinación, el acto que Michel Foucault consideró fundamental en su teoría sobre el panoptismo y que se asocia con adjetivos que indican esta relación desigual, como “male gaze” o “colonial gaze”. No obstante, otras perspectivas, como la de W. J. T. Mitchell (2005), argumentan que ninguna mirada puede considerarse totalmente neutral. La visión no ocurre en formas autoevidentes o directas: como todos los sentidos, “[it] is learned and cultivated, not simply given by nature [...] it is deeply involved with human societies, with the ethics and politics, aesthetics and epistemology of seeing and being seen” (Mitchell, 2005: 337). Esta idea de una visión mediada por la cultura, que refleja y produce estructuras sociales, debe conectarse también con el pensamiento feminista, de acuerdo con Amelia Jones (2003): “Feminism has long acknowledged that visuality (the conditions of how we see and make meaning of what we see) is one of the key models by which gender is culturally inscribed in Western culture” (1). Dicho de otra forma, las imágenes están involucradas en la reproducción de un sistema de sexo-género y en procurar la aceptación de la heteronormatividad. La relación que deseo establecer entre “Eurydice” y *Retrato de una mujer en llamas* consiste en interpretar estos textos como respuestas críticas ante “the powerful association between looking and the exercise of specifically male power” (Loizeaux, 2008: 81). Además de esto, me interesa comparar las formas en que Duffy y Sciamma redistribuyen este poder entre personajes femeninos que, tanto por medios visuales como verbales, consiguen asumir un papel activo en la representación.

El segundo aspecto que enlaza ambas obras es su retorno a un texto clásico leído en formas subversivas y reescrito para adquirir nuevos significados. La poeta escocesa Carol Ann Duffy y la cineasta francesa Céline Sciamma toman como punto de partida la obra que, según la clasicista Mary Beard (2014), es “the most influential work of literature on Western art after the Bible” (s. p.): las *Metamorfosis* de Ovidio. Específicamente, ambas creadoras llevan a cabo reescrituras feministas del mito de Eurídice y Orfeo, un relato que, de acuerdo con Sciamma, “[is] basically about how the male gaze can kill you” (citada en VanDerWerff, 2020: s. p.). En el poema homónimo, Duffy recrea la voz de Eurídice para rechazar un tipo de representación posesiva que reduce a las mujeres a objetos de deseo diseñados para engrandecer al poeta. Si bien otras autoras han contado el mito desde la perspectiva de Eurídice —la poeta estadounidense H. D. (1916), en un poema también titulado “Eurydice”, se concentra en la decepción y el enojo del personaje ante la arrogancia que llevó a Orfeo a romper su promesa—, la versión de Duffy se distingue por el humor y por situar la narración ante una audiencia femenina cómplice, que escucha el relato de los hechos “como en verdad sucedieron”. En contraste, la propuesta de Sciamma es una reescritura queer ambientada en una casa remota en la costa de la Bretaña francesa

durante el siglo XVIII. *Retrato de una mujer en llamas* narra una relación amorosa entre dos mujeres, Marianne y Héloïse, que transforman sus roles iniciales de retratista y retratada. A pesar de que su tiempo juntas es breve y es imposible extenderlo, Sciamma también resalta el papel de la mirada y la creación de imágenes en relación con la memoria. La película contempla la agencia creativa de las mujeres como hacedoras de imágenes en todos los niveles: en una proyección comentada en el Festival de Cine de Toronto (TIFF), Sciamma se refiere a las actrices principales, Adèle Haenel y Noémie Merlant, como sus colaboradoras, rechaza la noción de "musa" al considerarlo un concepto que invisibiliza la participación de las mujeres en el arte, y afirma que, durante la filmación, "the politic of the set was that there is no muse" (TIFF Talks, 2019: 14:21).

En la historia que se narra en *Retrato de una mujer en llamas*, Marianne es la pintora profesional, pero Héloïse consigue afirmarse como co-creadora del retrato, mientras que Sophie, la criada, trabaja en un bordado. Fuera del universo ficcional de la película, la pintora Héléne Delmaire es la autora de los cuadros que aparecen en la película, Claire Mathon está a cargo de la fotografía, y finalmente Sciamma es responsable del guion y de la dirección. Se trata, en palabras de Sciamma, de "a manifesto about the female gaze" (citada en Syme, 2020: s. p.). Aunque el título alude a una "mujer en llamas", Sciamma define la película como "a portrait of a woman at work" (TIFF Talks, 2019: 07:15). Además de las correspondencias mencionadas hasta aquí, la idea del manifiesto resulta útil para realizar una comparación no sólo desde una perspectiva tematólogica, sino considerando ambas obras como la expresión de una poética, una declaración de los principios estéticos y políticos que ambas creadoras ("women at work") toman como punto de partida. La película, además, invita a considerar el encuentro entre numerosos medios de creación artística: un mito acerca de un poeta influye en las representaciones pictóricas, y esta historia se cuenta en el medio cinematográfico por medio de actuaciones, palabras, imágenes y sonidos. Al final de este artículo propongo que ambas obras resaltan la importancia del consentimiento tanto en el plano afectivo como en el proceso de representar.

Una motivación frecuente de las reescrituras de mitos, relatos históricos y cuentos de hadas es el deseo de multiplicar las perspectivas, de resignificar y recontextualizar eventos y personajes conocidos por un público lector/espectador amplio. Aunque en épocas recientes se han planteado críticas válidas a los numerosos libros y películas que sólo cambian el género del protagonista de una historia previa (por ejemplo, que desplazan aquellas narrativas concebidas con una perspectiva femenina desde un inicio, o que producen la ilusión de una cultura más incluyente de lo que en realidad es), considero que obras como las de Duffy y Sciamma no pretenden simplemente que el texto clásico adquiera nueva relevancia con un cambio de perspectiva, ni hacer de los

“personajes femeninos fuertes” un fin en sí mismo. Más bien, las creadoras reviven el mito de Eurídice por su idoneidad para explorar preocupaciones actuales sobre el acceso desigual al poder de contar historias en sus respectivos campos. En la proyección que mencioné antes, Sciamma nos recuerda que, aunque *Retrato de una mujer en llamas* narra una historia situada en el siglo XVIII, la película es contemporánea (TIFF Talks, 2019: 07:25). Considerando esto, me parece adecuado relacionar estos dos ejemplos con los comentarios de Elizabeth Wanning Harries (2015) en “Changing the Story: Fairy Tale, Fantasy, Myth”:

writing from another angle [...] has become the dominant way women writers respond to old, familiar stories. They change the subject. They tease new versions out of the gaps in older versions, or sometimes out of the inconsistencies between them. The crucial “irony” comes from the friction between familiar versions of the tales and writers’ new angles on them. (161)

Harries propone aproximarse a estas reescrituras desde la noción del palimpsesto: los textos contemporáneos dejan ver las marcas de otros textos sobre los que se encuentran superpuestos, y el propósito de la nueva versión no es cancelar u ocultar la anterior, sino arrojar luz sobre aspectos de la historia que se han pasado por alto. Los mitos y los cuentos de hadas son un punto de referencia y un campo que provee un vocabulario compartido a numerosos/as lectores/as, y sobre esta base, “[w]omen writers have often interrupted or questioned gendered patterns that seem immutable (the obedient heroine, the girl and the threatening beast, the ‘happily ever after’ ending)” (Harries, 2015: 159).

### **“The dead are so talented”**

Carol Ann Duffy, poeta nacida en Glasgow, Escocia, en 1955, es conocida por ser, hasta hoy, la única mujer y autora queer que ha ocupado el cargo de Poeta Laureada del Reino Unido. La adaptación, la reescritura y el retorno a cuentos de hadas y mitos de siglos pasados son frecuentes en su trayectoria: en 1994 preparó junto con Jim Supple versiones teatrales de los cuentos editados por los Hermanos Grimm, y en 2015 creó una versión moderna de la *morality play* medieval *Everyman*, en la que Dios se representa como una mujer que trapea el escenario. En la colección de poemas *The World’s Wife*, publicada en 1999, Duffy centra su atención en las esposas o compañeras de los hombres famosos de la mitología, la historia y la cultura popular. Los poemas son monólogos dramáticos y el título de cada uno anuncia a la voz poética; esta



reconstrucción de las voces de los personajes femeninos ejemplifica las posibilidades de la intertextualidad como lectura crítica y como intervención en una herencia cultural. Con frecuencia, esta intervención inicia preguntándose por los vacíos y silencios en los relatos mitológicos o históricos, como en los poemas que reconstruyen la perspectiva de la Señora Midas o de la esposa de Shakespeare, Anne Hathaway, de quien se conocen sólo unos pocos datos además de su mención en el testamento del poeta. En otros casos, la labor de estas voces poéticas es desmentir o rectificar la forma sesgada en que se ha narrado la historia: así lo expresa Mrs Beast: "These myths going round, these legends, fairytales / I'll put them straight" (Duffy, 1999: 72). Eurídice, como veremos enseguida, tiene un objetivo similar.

Ovidio es parte fundamental de la tradición que *The World's Wife* pretende reinterpretar: en esta colección, los poemas inspirados por las *Metamorfosis* incluyen, además de "Eurydice", "Medusa", "Mrs Tiresias", "Pygmalion's Bride", "Mrs Sisyphus" y "Demeter". El discurso de estas mujeres puede expresar ternura y añoranza, pero el tono predominante en la colección "is often tough, slangy, sexy, and crude" (Harries, 2015: 161). Este tono puede encontrarse en un poema temprano en la carrera de Duffy, que también se ocupa de cuestionar las dinámicas de poder implicadas en los actos de mirar y representar. En "Standing Female Nude", publicado en 1985, la voz poética es una trabajadora sexual que posa para un pintor de vanguardia. Su actitud hacia el artista que pretende inmovilizarla y confinarla al espacio del cuadro es irreverente y escéptica: ella está consciente de que tanto el pintor como los futuros espectadores no ven en ella una persona, sino un cuerpo segmentado y sexualizado ("Belly nipple arse in the window light"), un objeto a someter, evaluar y poseer: "I shall be represented analytically and hung / in great museums. The bourgeoisie will coo / at such an image of a river-whore. They call it Art" (Duffy, 2016: 44). Al final, ella se deslinda del retrato, declara "It does not look like me" (Duffy, 2016: 44), y de esta manera escapa de la estaticidad de una representación objetificante.

Al igual que "Standing Female Nude", "Eurydice" es un poema enunciado por una mujer que consigue eludir la mirada de un artista posesivo. En él, Orfeo se presenta como "an all-too recognisable type of the contemporary career-poet, vain, fallible and insecure" (Wainwright, 2003: 51). El tono de "Eurydice", como veremos, es muy diferente al de *Retrato de una mujer en llamas*, y como advierte Wainwright (2003), "any consideration of [these poems] needs to keep in mind the lightsome satirical tone that dominates *The World's Wife*" (47). Este uso del humor no sólo conduce a una aproximación irreverente a la construcción mítica de personajes como Darwin, Fausto, Freud, Odiseo o Shakespeare: la presencia de mujeres comediantes es algo que Duffy ha continuado explorando en sus libros posteriores, ya que reírse de los discursos hegemónicos puede servir para comenzar a desactivarlos —la modelo de "Standing



Female Nude" dice "It makes me laugh" y "These artists / take themselves too seriously" (Duffy, 2016: 44).

"Eurydice" es un monólogo, como el resto de los poemas de la colección, y su dimensión performativa es aún más evidente desde la apóstrofe en el primer verso: "Girls" es el término que Eurídice usa para llamar a su audiencia, y más adelante les ordena: "Girls, forget what you've read / It happened like this" (Duffy, 1999: 61). Aunque hay frustración y enojo en el discurso de Eurídice, es una de las voces en la colección que más recuerda a una *stand-up comedian*: la risa subversiva no es en este caso la risa de la voz poética, sino la de su audiencia dentro y fuera del texto. La primera estrofa establece la perfecta compatibilidad entre Eurídice, quien sólo desea paz y silencio, y su residencia permanente en el inframundo:

I was dead and down  
in the Underworld, a shade,  
a shadow of my former self, nowhen.  
It was a place where language stopped,  
a black full stop, a black hole  
where words had to come to an end.  
And end they did there,  
last words,  
famous or not.  
It suited me down to the ground. (Duffy, 1999: 58)

Para Eurídice, esta quietud en el reino de los muertos ha sido una solución extrema para librarse de Orfeo. No se aclara si fue el suicidio lo que la trajo aquí (buscando deliberadamente ser herida por la serpiente), pero el inframundo parece ser el único sitio en el que cierto poeta que la llamaba "His Muse" y no paraba de abrutilarla con versos al fin la ha dejado en paz. En consecuencia, Eurídice observa, horrorizada, cómo el inframundo le da la bienvenida a Orfeo: "Just picture my face / when I heard - / Ye Gods - / a familiar knock-knock-knock at Death's door" (Duffy, 1999: 58). Orfeo irrumpe "With his lyre / and a poem to pitch, with me as the prize" (Duffy, 1999: 59). Esta alusión al concurso de poesía deriva en una crítica hacia la institución que ha celebrado el genio de Orfeo, a pesar de que sus poemas reducen a la mujer deseada a figuras bidimensionales como "Dearest, Beloved, Dark Lady, White Goddess" (Duffy, 1999: 59) y termina por perpetuar una narrativa sesgada y distorsionada, con contraportadas que exageran y falsean los poderes del canto del poeta:

The blurb on the back of his books claimed  
that animals, aardvark to zebra,  
flocked to his side when he sang,  
fish leapt in their shoals  
at the sound of his voice,  
even the mute, sullen stones at his feet  
wept wee, silver tears.

Bollocks. (I'd done all the typing myself,  
I should know.)  
[...]  
But the Gods are like publishers,  
usually male,  
and what you doubtless know of my tale  
is the deal. (Duffy, 1999: 59)

Después de este pasaje, que alude a cómo la participación activa de las mujeres en hacer posibles las grandes obras literarias suele pasar desapercibida, el poema de Duffy vuelve a seguir de cerca el relato ovidiano, describiendo el momento en el que el inframundo se detiene para atender la petición de Orfeo, y el reino entero de Hades queda cautivado por su canción. Incrédula, Eurídice es testigo de cómo la demanda de Orfeo es concedida y los deseos y opiniones de ella son ignorados. De momento, no parece haber un punto de reconciliación, ya que se sugiere que la subordinación de Eurídice está codificada en el mismo lenguaje y en las convenciones representacionales. Ella prefiere el silencio al canto porque su experiencia le ha mostrado que la lírica sólo tiene un lugar para ella en la medida que encarne un ideal de belleza y feminidad que alimente la inspiración del poeta. Parecería una respuesta directa a la pregunta retórica del texto de Ovidio, "what, then, could she complain of, except that she had been loved?": el amor posesivo y egoísta de Orfeo es precisamente lo que ha llevado a Eurídice a preferir el inframundo:

Like it or not,  
I must follow him back to our life -  
Eurydice, Orpheus' wife -  
to be trapped in his images, metaphors, similes,  
octaves and sextets, quatrains and couplets,  
elegies, limericks, villanelles,  
histories, myths . . . (Duffy, 1999: 60)

Al ser "wife" una identidad tan central en la colección, es llamativo que aquí esta palabra rima con "life", pues son los dos estados que Eurídice rechaza: ser esposa y estar viva. Su recelo hacia las formas cerradas, las predilectas de Orfeo, también se refleja en su discurso: en este monólogo, los patrones rítmicos y de repetición dependen más bien de la aliteración y de las enumeraciones. Siguiendo la trama del mito, Eurídice comienza el ascenso hacia el mundo de los vivos, marchando detrás de Orfeo, quien tiene prohibido voltear a verla. Ella le ruega que le permita quedarse, pero Orfeo la ignora por completo, una imagen de indiferencia que resulta muy distinta del poeta cuya sensibilidad fue capaz de conmovier hasta las lágrimas a las mismas Furias:

Girls, forget what you've read.  
It happened like this -  
I did everything in my power to make him look back. [...]  
I stretched out my hand  
to touch him once

on the back of his neck.

*Please let me stay.*

But already the light had saddened from purple to grey. (Duffy, 1999: 61)

De acuerdo con el relato de Ovidio, Orfeo gira para ver a Eurídice porque no resiste la incertidumbre de no saber si ella está siguiéndolo. Pero la prohibición de Hades no incluía que Eurídice no pudiera tocarlo o hablarle; por lo tanto, aquí Orfeo sabe con certeza que Eurídice sí se encuentra detrás de él. Ya que en esta versión Orfeo no tiene el impulso de corroborar que el pacto con Hades se ha cumplido, ella tiene que pensar en otra forma de hacerlo voltear. Su idea genial consiste en aprovechar la vanidad del poeta:

My voice shook when I spoke -  
*Orpheus, your poem's a masterpiece.*  
*I'd love to hear it again . . .*

He was smiling modestly  
when he turned,  
when he turned and he looked at me.

What else?  
I noticed he hadn't shaved.  
I waved once and was gone. (Duffy, 1999: 61-62)

A pesar de su importante labor de subversión de los mitos y los relatos históricos, y de su visibilización de cómo serían estas narrativas si se centraran en el punto de vista de las mujeres que acompañaron a los héroes, *The World's Wife* no se propone considerar estas voces de manera completamente autónoma, sin referencia a la presencia masculina. Una excepción sería el último poema, "Demeter", que se enfoca en la restauración del vínculo madre-hija. Esta diferencia en la forma de revisión de los mitos empieza a asemejarse al modo en el que *Retrato de una mujer en llamas* revive el mito de Eurídice y Orfeo. Sciamma pretende explorar los efectos del orden patriarcal en las vidas de las mujeres, pero sin que éstas interactúen con hombres durante gran parte de la película. Las palabras pronunciadas por los pocos personajes masculinos son contadas, y ninguno de ellos tiene nombre: "when [men] do appear, they often have their backs turned or their faces out of focus; when we finally do see a man's face clearly, it feels like an intrusion" (Syme, 2020: s. p.).

### **"Vous pensez qu'elle a voulu mourir?"**

Una preocupación central en *Retrato de una mujer en llamas* son las decisiones que una creadora toma en el acto de representar y las convenciones que sigue, voluntaria o inconscientemente. Los primeros segundos de la película muestran las manos de diferentes mujeres comenzando un boceto. Estos pares de manos pertenecen a varias estudiantes de arte, y cuando sus rostros aparecen, se vuelve claro que todas ellas están mirando hacia el mismo punto, hacia una modelo. Pero esta modelo es también la profesora, Marianne, quien se encuentra en control de la clase y del proceso de representación. Ella dicta instrucciones a las alumnas: les ordena mirarla con suficiente detenimiento, prestar atención a la posición de sus brazos y a sus manos. De este modo, la película comienza a construir un argumento sobre cómo posar no es un acto pasivo: el método enseñado por Marianne sugiere que una modelo puede establecer los términos bajo los que desea ser representada. No obstante, en el primer tercio de la película este deseo de control sobre la propia imagen se manifiesta más bien como una negativa a posar. La película relata a modo de analepsis la experiencia de Marianne años atrás, cuando aceptó retratar a Héloïse, una mujer joven perteneciente a la clase aristocrática. Para llegar a la casa en la que pintará el retrato, Marianne viaja en un pequeño bote —aquí inician los paralelismos con el mito ovidiano, pues para llegar al reino de los muertos también se necesitaba cruzar en una embarcación—. <sup>2</sup> En la película no vuelve

---

<sup>2</sup> El texto de Ovidio (2000) dice, en traducción de A. S. Kline: "[Orpheus] dared to go down to Styx, through the gate of Taenarus, also, to see if he might not move the dead" (s. p.). Después de romper el pacto al ver a Eurídice, Orfeo intenta sin éxito volver a cruzar la laguna.

a aparecer un hombre sino hasta los últimos minutos, cuando uno de los marineros viene a embalar el cuadro terminado y a recoger a Marianne. Durante su primer día en la casa donde trabajará, Marianne descubre que Héloïse vivía hasta hace poco en un convento, pero tuvo que dejarlo y volver con premura a su casa después de la muerte de su hermana mayor, prometida en matrimonio a un caballero milanés; esto significa que ahora Héloïse debe tomar su lugar. Marianne interroga a Sophie, la criada, quien fue la única testigo de la muerte de la hermana mayor: Sophie está convencida de que ella tomó la decisión de morir saltando de un acantilado —ha llegado a esta conclusión porque la mujer no gritó al caer—. Este salto voluntario hacia la muerte, con el objetivo de evitar un matrimonio forzado, coincide con la Eurídice de Duffy.

Marianne recibe el encargo del retrato porque éste será enviado como regalo al pretendiente de Héloïse, y así se asegurará su aprobación antes de que la boda se lleve a cabo. Esta situación origina un conflicto: la complicidad de la artista en la mercantilización de otras mujeres. Al entrar a la casa de la familia de Héloïse, un imponente retrato de la madre de esta última recibe a los visitantes. Marianne reconoce el cuadro como obra de su padre, y la madre de Héloïse, la Condesa, recuerda cómo esta imagen fue también usada para pactar su matrimonio: "Ce portrait est arrivé ici avant moi. Quand je suis entrée dans cette pièce pour la première fois, je me suis retrouvée face à mon image, accrochée au mur. Elle m'attendait" (Sciamma, 2019: 00:16:11). La Condesa se refiere a su propia imagen en tercera persona, "elle", reconociendo la pérdida de la identidad que también experimentó, y a la que el artista contribuyó por medio del acto de representación. El problema de no reconocerse o no identificarse con un retrato será central más adelante para la rebelión de Héloïse. Asimismo, este uso de la tercera persona recuerda la afirmación de la modelo de "Standing Female Nude": "It does not look like me" (Duffy, 2016: 44).

El aprendizaje de Marianne de los códigos y las convenciones representacionales en el estudio de su padre ha significado absorber también un modo de mirar: "she inherits not only [her father's] trade as a painter but also the male gaze inherent within his art" (Gan, 2020: s. p.). Ya que Héloïse rechaza el compromiso con el noble milanés, ha elegido protestar de una forma efectiva: el artista anterior a Marianne renunció, frustrado, porque no logró que Héloïse posara para él. La Condesa pide a la pintora que aparente ser una compañera de paseos, y que observe a Héloïse: su labor será entonces no sólo de retratista, sino también de vigilante, anticipando que Héloïse podría estar considerando tomar la misma decisión que su hermana.

El retrato que el pintor previo dejó inconcluso ha quedado abandonado en la sala que se acondiciona como habitación y estudio para Marianne: el efecto ominoso de un cuerpo sin rostro, y más adelante un vestido sin nadie que lo porte, son parte de una serie de "trampas" con las que la película posterga el primer encuentro con Héloïse: no

la vemos sino hasta el momento en que Marianne lo hace. Durante sus paseos juntas, Marianne comprende que la vida en el convento ofrecía a Héloïse una sensación de equidad que no existirá en su matrimonio: más aún, el confinamiento en la casa materna la ha privado de dos de las cosas que la hacen más feliz: escuchar música y tener acceso a libros. Sin que Héloïse lo advierta, Marianne debe observar y memorizar los rasgos de su compañera de paseos, para después trabajar en el retrato en secreto. Este primer tercio de la película se concentra en las implicaciones éticas de mirar sin que la mirada sea recíproca. El trabajo en secreto evoca el telar de Penélope, un personaje a quien Duffy también da voz en *The World's Wife*. Marianne debe ocultar sus manos manchadas de óleos para evitar las sospechas de Héloïse, con quien cada vez siente mayor afinidad. Para crear el retrato, Marianne debe observar a la modelo con disimulo y de manera fragmentaria, realizando rápidos estudios de las manos, el perfil o las orejas de Héloïse sin que ella se dé cuenta. Pero, una vez más siguiendo la lógica de "Standing Female Nude", esta representación que trata a la modelo como partes segmentadas será pronunciada fallida.

La mañana en la que el cuadro debe ser entregado y enviado a Milán, Marianne elige confesar la verdad a Héloïse. Esta última rechaza el cuadro (véase Figura 1) y confronta a la pintora: "Vous me voyez comme ça?" (Sciamma, 2019: 00:49:27). Consciente de que ha perpetuado los mecanismos que objetifican y desposeen a la mujer hacia quien siente solidaridad y atracción, Marianne daña el cuadro irreparablemente. La Condesa, a punto de salir de viaje, acepta concederle a la pintora cinco días más para pintar un nuevo retrato, pero esta vez Héloïse declara que está dispuesta a posar.

Durante estos cinco días, las tres mujeres jóvenes se acercan aún más: una noche, Héloïse lee en voz alta un fragmento del libro x de *Metamorfosis* en el que se narra el mito de Eurídice y Orfeo. Sophie responde con indignación al error de Orfeo, pues las reglas eran suficientemente claras, y le enfurece que Eurídice deba pagar las consecuencias. En cambio, Marianne cree entender los motivos de Orfeo. Su acción no se explica por un impulso irracional, sino que tuvo una elección ante sí: "Il choisit le souvenir d'Eurydice. C'est pour ça qu'il se retourne. Il ne fait pas le choix de l'amoureux. Il fait le choix du poète" (Sciamma, 2019: 01:13:44). Héloïse termina de leer el episodio y reflexiona: "Peut-être que c'est elle qui lui a dit 'retourne-toi'" (Sciamma, 2019: 1:14:16). Esta escena anticipa los destinos de ambas: Marianne tendrá que escoger la representación (la elección de la poeta), y será Héloïse quien incite a Marianne a mirar atrás, no sólo en el sentido literal, sino también al mirar al pasado —recordemos que la película inicia en una época posterior de la vida de Marianne.

Aunque al confesar la verdad sobre el primer cuadro Marianne intenta justificar el resultado aludiendo a convenciones, reglas y estructuras que rigen los actos de representación individuales, durante las sesiones que ambas comparten estas convenciones



### Figura 1

*El primer retrato, realizado en secreto y sin el consentimiento de Héloïse*



Fuente: Sciamma (2019: 00:48:52)

ahora se reescriben, o se retoman, con ironía.<sup>3</sup> Por ejemplo, Marianne recita algunas de las frases que suele decirles a las modelos: “Vous avez un teint remarquable aujourd’hui. Vous êtes très élégant. Posez à merveille. Vous êtes jolie” (Sciamma, 2019: 01:09:10). Pero Héloïse no se toma en serio estas palabras, pues percibe lo que hay detrás de estas barreras, como si el escudo que el caballete representa hubiera dejado de proteger a Marianne. Sin embargo, la mirada masculina que Marianne ha internalizado no desaparece de un momento a otro: Héloïse acusa a Marianne de pintar con su futuro esposo en mente, y más adelante le demuestra que el acto de mirar es recíproco, que ella también ha estado observando y memorizando a Marianne desde que se conocieron. Aunque Marianne tiene la libertad de viajar y trabajar, Héloïse insiste en que, al menos durante las sesiones de retrato, “Nous sommes dans la même place [...] Si vous me regardez, qui je regarde moi?” (Sciamma, 2019: 01:04:42). Cuando Marianne da las pinceladas finales al segundo cuadro (ver Figura 2), ambas mujeres están del lado del caballete que corresponde a la retratista, casi como si firmaran la obra juntas. Marianne y Héloïse ahora pueden mirarse en términos equitativos, o mirar juntas hacia la misma dirección.

<sup>3</sup> En sus diálogos también surge la idea de cómo las mujeres son controladas no sólo mediante imágenes que las representan como propiedades o como seres dóciles, sino también al limitar lo que tienen permitido ver: en el siglo XVIII estaba prohibido que las pintoras vieran a modelos masculinos desnudos. Más que una cuestión de recato, aclara Marianne, al obstaculizar el estudio de la anatomía masculina se les impide a las artistas contribuir a los grandes temas de la pintura (Sciamma, 2019: 01:08:09).

## Figura 2

*El segundo retrato, con Héloïse como modelo y coautora*



*Fuente:* Sciamma (2019: 01:42:07)

Cuando Héloïse posa, Marianne deja de usar su delantal de pintora, y de esta forma ambas son observadoras y co-creadoras. Retomando la distinción que propone Richardson (2016), Marianne entiende que sólo podrá pintar a Héloïse si su “gaze” da paso a un “look”, y con ello a una relación más horizontal.

La tragedia de Marianne es que no puede evitar ser cómplice de entregar a Héloïse a un hombre poderoso: lo único que puede hacer es representar a su amada bajo términos consensuados. Cumplir con el trabajo para el que fue contratada significa que ella hace posible la partida de Héloïse, y por eso llega a expresar su deseo de destruir también el segundo retrato: “par lui, je vous donne à un autre” (Sciamma, 2019: 01:36:00). El conocimiento de que la separación será inevitable cuando el cuadro sea entregado se relaciona con las visiones o premoniciones que comienzan a acechar a Marianne: en dos momentos de la película, ella camina sola por los pasillos y las escaleras de la casa, y al darse la vuelta ve una aparición de Héloïse en un vestido de novia. No queda claro si estas apariciones son alucinaciones, presagios, o si los recuerdos se han contaminado con la última imagen que Marianne tuvo de Héloïse antes de perderla. Cuando Marianne tiene que irse, Héloïse la persigue hasta la puerta y la llama, utilizando por primera vez el pronombre “tu” en lugar de “vous”: “Retourne-toi!” (Sciamma, 2019: 01:51:17). Como Orfeo en el poema de Duffy, Marianne se da la vuelta y ve a la Héloïse real en su vestido de novia. Enseguida, la puerta se cierra y la imagen de Héloïse se oscurece. Al girar, Marianne acepta esta visión como una forma de hacer eterna a su amada en la



única forma posible: mediante un retrato. Un día antes de despedirse, Marianne había hecho una versión en miniatura del retrato para el que Héloïse posó, un acto que vuelve tangible la idea de que una representación sustituye o viene en lugar de alguien ausente. Marianne también hace un autorretrato para Héloïse en el libro de Ovidio. Con el tiempo, reconoce Héloïse refiriéndose a la miniatura, "c'est elle que vous verrez, quand vous penserez à moi" (Sciamma, 2019: 01:42:47).

Aunque el prometido de Héloïse sólo recibirá un retrato, hasta este punto el público ha visto cinco: el cuadro inconcluso del primer artista, los dos retratos "públicos" hechos por Marianne, y estos dos retratos privados. Al contrastar todos estos actos de representación, *Retrato de una mujer en llamas* sugiere que la creación de imágenes siempre ocurre en el marco de estructuras de poder más amplias, y que esto es algo ante lo que la cineasta y sus colaboradoras eligen posicionarse. Sobre esto, Jones (2003) comenta: "visual images not only narrativize power relations [...] but bear these relations within their very formal structure and in their conditions of distribution" (3); esta lectura permite entender el cuadro no sólo como un elemento de la trama, sino como la materialización de una labor autorreflexiva que atraviesa los actos de representación ficcionales y extratextuales.

El tema de Eurídice y Orfeo tiene un impacto duradero en la obra de Marianne: de vuelta en el presente, ella expone en una galería (aunque debe hacerlo bajo el nombre de su padre) un cuadro que representa el momento en que Orfeo mira hacia atrás y Eurídice se hunde de nuevo en el mundo de los muertos. Uno de los asistentes a la exposición comenta la posición inusual en la que se encuentra la pareja: el cuadro sugiere una despedida mutua. El vestido blanco de Eurídice sin duda se parece al vestido de novia de Héloïse, mientras que la túnica de Orfeo es del mismo tono de azul que el vestido que Marianne lleva en esta escena (véase Figura 3). Si la casa representa el inframundo que Marianne visita brevemente y debe abandonar sola, resulta notorio que la película de Sciamma hace un uso muy limitado de la música: el entorno de Eurídice es un mundo silencioso. El fondo de las conversaciones entre Marianne y Héloïse suele ser el sonido del mar, y sólo se escucha música cuando las tres jóvenes asisten a una reunión en torno a una fogata con otras mujeres del pueblo, cuando Marianne toca los primeros compases del tercer movimiento de *El verano* de Vivaldi, y al final de la película, cuando esta pieza se escucha en una sala de conciertos.

Como señala C. J. Gan (2020), expresiones como "hauntingly beautiful", que son comunes en reseñas de *Retrato de una mujer en llamas*, si bien pueden parecer un lugar común, apuntan a una idea central de la película: la forma en la que los vivos son acechados por quien ya no está y por lo que ya no es (en cierto modo, las visiones de Marianne sí hacen pensar en una casa embrujada): "when we speak of haunting, we evoke the figure of the ghost, the specter of the dead, or, put another way, the presence

### Figura 3

*Marianne en la galería con su cuadro de Eurídice y Orfeo*



Fuente: Sciamma (2019: 01:52:36)

of an absence—something gone but not quite disappeared that lingers on” (s. p.). Marianne repetirá la elección de la poeta, pintando a Héloïse en el cuadro que da título a la película, pero sin volver a cruzar la mirada con la Héloïse real.

### Conclusiones: “Nous sommes à la même place. Exactement la même place”

En “Standing Female Nude”, Carol Ann Duffy describía la asimetría del acto de representar en términos de posesión sexual: lo que sugieren obras como “Eurydice” y *Retrato de una mujer en llamas* es que una mirada posesiva y narcisista no puede ser el fundamento de una historia de amor. Sciamma afirma que “the movie is fully about consent and how consent is also super erotic and super sexy” (citada en VanDerWerff, 2020: s. p.). Si extendemos esta idea a la relación entre erotismo y representación, es claro que esta última también debe ser un acto consensuado. Por otra parte, a Duffy no le resultaría ajeno este estudio de cómo la amante sobrevive en la memoria, ya que su propia colección de poesía *Rapture* (2005) analiza el carácter cíclico de revivir la historia de una relación amorosa mediante el lenguaje, y también adapta un modo de enunciación canónico (el soneto) para hablar del deseo entre mujeres. El soneto “Art”, situado casi al final de *Rapture*, reúne los temas de las artes visuales como una eternidad

alternativa ante el final de la relación amorosa, y la música como fuerza emotiva ligada a la memoria:

Only art now - our bodies, brushstroke, pigment, motif;  
our story, figment, suspension of disbelief;  
the thrum of our blood, percussion;  
chords, minor, for the music of our grief. (Duffy, 2005: 60)

Este poema habla de espacios vacíos habitados por espectros, en forma similar a la lectura de Gan (2020) que enlaza a Eurídice con el fantasma de Héloïse: "huge theatres for the echoes that we left" (Duffy, 2005: 60). Pero creo que *Rapture* apunta a una conclusión más optimista: ahora la intervención de Duffy en el canon va más allá de un cambio de perspectiva, ya que logra apropiarse del modo lírico y hacer que el célebre instrumento musical cambie de manos: ahora será usado para enunciar el deseo femenino entre iguales, y el poeta más celebrado de la antigüedad ya no será Orfeo, sino Safo. Del mismo modo, Céline Sciamma no concibe la cámara cinematográfica como un instrumento de objetificación que privilegie al espectador masculino heterosexual, sino que reconoce la aportación de todo un equipo de mujeres que hacen posible una obra colaborativa, al mismo tiempo que imagina una historia de amor queer que pudo haber ocurrido en una época distante.

"Vous pensez que tous les amants ont le sentiment d'inventer quelque chose?", pregunta Héloïse (Sciamma, 2019: 01:23:38). La respuesta de *Retrato de una mujer en llamas* sería que las experiencias retratadas en la película no son nuevas, pero esta forma de mirarlas sí lo es. Estas reescrituras permiten el ascenso a la superficie de historias y perspectivas ocultas bajo el modo convencional de mirar. En contraste con el silencio y la penumbra del inframundo, la voz y la mirada de Eurídice pueden ofrecer un comentario necesario a la realidad viva.

## Referencias bibliográficas

BEARD, Mary. (2014, 20 de marzo). "The Public Voice of Women". *The London Review of Books*, 36(6). Recuperado el 3 de octubre de 2020 de <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v36/n06/mary-beard/the-public-voice-of-women>

DUFFY, Carol Ann. (1999). *The World's Wife*. Londres: Picador.

DUFFY, Carol Ann. (2005). *Rapture*. Nueva York: Faber and Faber.

- DUFFY, Carol Ann. (2016 [1985]). *Standing Female Nude*. Londres: Picador.
- GAN, C. J. (2020, 13 de marzo). "Haunted Paintings: The Female Ghost in *Portrait of a Lady on Fire*" (en línea). *The College Hill Independent*. Recuperado el 10 de octubre de 2020 de <http://www.theindy.org/1963>
- H. D. (1916). "Eurydice" (en línea). *Poetry Foundation*. Recuperado el 13 de octubre de 2020 de <https://www.poetryfoundation.org/poems/51869/eurydice-56d22fe6d049d>
- HARRIES, Elizabeth Wanning. (2015). "Changing the Story: Fairy Tale, Fantasy, Myth". En Mary Eagleton y Emma Parker (eds.), *The History of British Women's Writing, 1970-Present, Volume Ten*. Londres: Palgrave Macmillan. 158-169.
- JONES, Amelia. (2003). "Introduction: Conceiving the intersection of feminism and visual culture". En Amelia Jones (ed.), *The Feminism and Visual Culture Reader*. Londres: Routledge. 1-8.
- LOIZEAUX, Elizabeth Bergmann. (2008). *Twentieth-Century Poetry and the Visual Arts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MITCHELL, W. J. T. (2005). *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press.
- OVIDIO. (2000). *Metamorphoses* (A. S. Kline, trad.) [en línea]. Recuperado el 2 de octubre de 2020 de <https://ovid.lib.virginia.edu/trans/Ovhome.htm>
- RICHARDSON, Niall. (2016 [2010]). *Transgressive Bodies: Representations in Film and Popular Culture*. Nueva York: Routledge.
- RUSS, Joanna. (1995 [1972]). "What Can a Heroine do? Or Why Women Can't Write". En Joanna Russ, *To Write Like a Woman: Essays in Feminism and Science Fiction*. Bloomington: Indiana University Press. 79-93.
- SCIAMMA, Céline (directora). (2019). *Portrait de la jeune fille en feu* [*Retrato de una mujer en llamas*] [cinta cinematográfica]. Lilies Films.
- SYME, Rachel. (2020, 4 de marzo). "'Portrait of a Lady on Fire' Is More Than a 'Manifesto on the Female Gaze'". *The New Yorker*. Recuperado el 2 de octubre de 2020 de <https://www>.

[newyorker.com/culture/cultural-comment/portrait-of-a-lady-on-fire-is-more-than-a-manifesto-on-the-female-gaze](https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/portrait-of-a-lady-on-fire-is-more-than-a-manifesto-on-the-female-gaze)

TIFF TALKS. (2019, 6 de septiembre). *Portrait of a Lady on Fire Cast and Crew Q&A | TIFF 2019* [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/88L8pIEr1nk>

VANDERWERFF, Emily. (2020, 19 de febrero). "Portrait of a Lady on Fire director Céline Sciamma on Her Ravishing Romantic Masterpiece" (en línea). *Vox*. Recuperado el 12 de octubre de 2020 de <https://www.vox.com/culture/2020/2/19/21137213/portrait-of-a-lady-on-fire-celine-sciamma-interview>

WAINWRIGHT, Jeffrey. (2003). "Female Metamorphoses: Carol Ann Duffy's Ovid". En Angelica Michelis y Antony Rowland (eds.), *Choosing Tough Words: The Poetry of Carol Ann Duffy*. Manchester: Manchester University Press. 47-55.

## Viaje a la semilla de la “portugalidad” moderna: de *Viagens na minha terra*, de Almeida Garrett, a los primeros pasos del turismo cultural en Portugal

### Journey Back to the Source of Modern “Portugality”: From Almeida Garrett’s *Viagens na minha terra* to the Beginnings of Cultural Tourism in Portugal

José Luis GÓMEZ VÁZQUEZ

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | México

Contacto: [josegomez@filos.unam.mx](mailto:josegomez@filos.unam.mx)

#### Resumen

Este artículo esboza una lectura de *Viagens na minha terra*, del escritor portugués Almeida Garrett, centrada en la necesidad de una mirada crítica respecto a la situación portuguesa a mediados del siglo XIX, en un contexto europeo de gran agitación política y desarrollo industrial. Esta lectura resalta la peculiaridad del viaje que da origen a la obra —es decir, un viaje al interior del territorio portugués que se presenta como una inversión de las narrativas nacionales tradicionales de viaje relacionadas con los descubrimientos y las expediciones ultramarinas—. Por otra parte, esta lectura atiende el valor simbólico de la ciudad visitada por el autor, Santarém, donde tiene lugar una visión del devenir nacional. A partir de esta visión, el autor señala un rumbo para el desarrollo del país y de sus autorrepresentaciones, entre las cuales se atraviesa el reconocimiento de que Portugal ha dejado de ocupar un lugar central en las dinámicas del mundo moderno y ha pasado a ocupar un lugar en la periferia, desde la cual habrá de esforzarse por construir una imagen de sí mismo, además de debatirse entre las representaciones tradicionales y una imagen de modernidad que será proyectada a la exterioridad, principalmente a través de la valoración de su patrimonio histórico y su sucesiva incorporación a una industria turística, aún en ciernes.

**Palabras clave:** Almeida Garrett, *Viagens na Minha Terra*, turismo, modernidad, nacionalismo

#### Abstract

This article outlines a particular reading of *Viagens na Minha Terra*, by the Portuguese writer Almeida Garrett. It focuses on the need for a critical perspective of the Portuguese situation in the middle of the 19th century, placed in a European context of great political upheaval and industrial development. This reading highlights the peculiarity of the journey that originated the book—i.e., a journey into the Portuguese territory that appears as an inversion of the traditional national journey narratives related to overseas discoveries and expeditions. On the other hand, this reading heeds on the symbolical value of the city visited, Santarém, where Garrett’s vision of a Portuguese national becoming takes place. As a result of this vision, Garrett pointed out a direction for the country’s development and its self-representations. Among them, the recognition of the loss of a central place in the modern world’s dynamics appears, implying a new peripheral position for the country. From there, Portugal would strive to build a self-image having to choose between traditional representations and a modern self-image that is to be projected towards the outside world through its historical heritage and its integration into a still-budding tourist industry.

**Keywords:** Almeida Garrett, *Viagens na Minha Terra*, tourism, modernity, nationalism



El presente artículo proviene de una investigación más extensa sobre escritores viajeros de Portugal en la transición entre los siglos XIX y XX cuyos viajes tienen la peculiaridad de adentrarse en su propio territorio nacional. El relato de dicha experiencia es su contribución al proceso de *autognosis* de la nación (Lourenço, 2000), el cual implica una ruptura con la mirada ultramarina, asociada al discurso del Portugal conquistador, patria de navegantes, para proponer en su lugar una mirada crítica, de tierra adentro, que desnuda las carencias y las potencialidades del país en su integración al proyecto de la modernidad. En este espacio me enfoco únicamente en Almeida Garrett y, de modo particular, en una obra merecedora de una mejor recepción no sólo fuera de Portugal sino más allá del propio mundo lusófono: *Viagens na minha terra*.

Publicado a partir 1843 como un folletín de la *Revista Universal Lisbonense*, y habiendo sufrido problemas con la censura (Munari y Hohlfeldt, 2013) el “livro inclasificável” de Almeida Garrett no se reunió en volumen sino hasta 1846. Para entonces, Garrett era ya una importante figura de las letras lusitanas, pues había publicado obras notoriamente críticas sobre la condición de Portugal en la primera mitad del siglo XIX, las cuales anteceden a *Viagens na minha terra*. Destaca entre ellas el poema que, según Lourenço (2000), inauguró el proceso de autognosis de Portugal, *Camões* (1825), obra que interpela al poeta fundador de la poética del portugués navegante que se mantuvo vigente a lo largo de casi tres siglos y lo enfrenta a la realidad del país contemporáneo a la escritura del texto: “Para Garrett, afinal, [Camões] não é tanto o poeta da Pátria como o da sua ausência, quase da sua perda” (Lourenço, 1999: 59). Una segunda obra relevante para la conformación de lo que más tarde sería la *opera prima* de Garrett es *Portugal na balança da Europa do que tem sido e do que ora lhe convém ser na nova ordem de coisas do mundo civilizado* (1830), una serie de ensayos donde se equipara la situación portuguesa de entonces con los avances del liberalismo y la organización política de varios países europeos, los Estados Unidos y la independencia de varias colonias españolas e inclusive la de Brasil. Finalmente, la pieza teatral *Frei Luís de Sousa*, que se estrenó el mismo año en que *Viagens* comenzó a publicarse en folletín, plantea una pregunta sobre la relación entre el fantasma del pasado y el futuro que la nación podía esperar a través del cuestionamiento de un importante mito nacional, el de don Sebastián (Gómez Vázquez, 2019; Quadros, 1982; Tavares, 2010). Desde luego, la obra garrettiana es más abundante y pueden encontrarse en todas partes de ella las preocupaciones del intelectual sobre el destino de Portugal en un mundo que se transformaba rápidamente, pero considero estas tres las de mayor relevancia tanto para el proceso de autognosis señalado por Lourenço, como para las cuestiones planteadas en *Viagens na minha terra*.

## Entre el antiviaje y el “viaje a la semilla”

La dirección y el destino del viaje garrettiano ya implican por sí mismos una ruptura con la mirada ultramarina. La primera es significativa dado que el viaje se emprendió en sentido contrario al de los *Lusíadas*, Tajo arriba, con rumbo al interior del territorio portugués. Aunque, al igual que en la epopeya de Camões, Lisboa siga siendo el punto de partida, el viaje garrettiano, no inicia esta vez en la playa de Belém, en la hoz del Tajo, que mira a la exterioridad del Atlántico, sino del Cais do Sodré, donde el río se curva para adentrarse en la tierra portuguesa. En cuanto al destino, la ciudad de Santarém, destacan al menos dos aspectos significativos.

El primero es el hecho de que dicha ciudad se localiza a menos de cien kilómetros de Lisboa. Ello implica que hablar de “viajes”, cuando en realidad se relata solamente uno que, además, no implicaba un gran desplazamiento incluso en las condiciones de transporte del Portugal del siglo XIX —de las cuales será necesario hablar más adelante— puede levantar sospecha sobre la intención o el tono del texto de Almeida Garrett. La cuestión del viaje y el desplazamiento obliga a centrar la atención en los textos que están detrás de *Viagens na minha terra*, es decir, la tradición con la cual Garrett decide dialogar. En primera instancia, la revisión de los paratextos, en este caso del epígrafe, arroja de inmediato el nombre de Xavier de Maistre, cuyo *Voyage autour de ma chambre* (1794) desafía modelos literarios consolidados en la cultura europea, ya sean las relaciones de viajes ultramarinos como el narrado por Camões, ya las “impresiones de viajes”, que el prerromanticismo había puesto en circulación hacia las últimas décadas del siglo XVIII. Encerrado por la fuerza en su habitación, Xavier de Maistre (1814) se vale de la actitud irónica para escribir el relato de un viaje que no requería desplazamiento. Lo propio hará el escritor portugués al afirmar en las primeras líneas de *Viagens*: “Eu muitas vezes, nestas sufocadas noites de estio, viajo até à minha janela para ver uma nesguita de Tejo que está no fim da rua” (Garrett, 2010: 89). Estos viajes a la ventana, no obstante, no logran satisfacer la ambición de nuestro viajero-autor-narrador: “E nunca escrevi estas viagens nem suas impressões: pois tinham muito que ver. Foi sempre ambiciosa a minha pena: pobre e soberba requer assunto mais largo. Pois hei de dar-lho. Vou nada menos que a Santarém” (Garrett, 2010: 89). Cuando el impulso del viajero Garrett se agrava, decide encaminarse a una ciudad que no está ni siquiera a cien kilómetros de Lisboa. El hecho de minimizar el desplazamiento, e incluso anularlo a través de los “viajes” en la propia habitación, implica una poética de viaje que a través de la ironía pone en crisis las poéticas manifiestas en los modelos narrativos precedentes, es decir, las relaciones e impresiones de viaje. Así, la propuesta de no moverse o moverse lo menos posible constituye algo a lo cual podemos llamar una poética del antiviaje.



El segundo aspecto de Santarém como destino del viaje radica en la alta significatividad de esta ciudad en términos de la historia nacional portuguesa, pues “a mais histórica e monumental das nossas vilas” (Garrett, 2010: 89) jugó un importante papel en la fundación del estado portugués durante el medievo. De esta manera, la pérdida de solemnidad implicada en el “antiviaje” se ve compensada por una finalidad arqueológica y por una carga simbólica que hace de la visita a Santarém una especie de “viaje a la semilla” de la nacionalidad portuguesa. La elección de esta ciudad está ligada con un intento de buscar el origen o la esencia de la nación a partir de la memoria depositada en sus ruinas. El periplo de Almeida Garrett comparte con las búsquedas románticas el encanto por los misterios ocultos en un pasado remoto que la visita de las ruinas o la lectura de los antiguos libros puede revelar. Ambas acciones se realizan en el largo pasaje de los “estudios arqueológicos” —es decir, el recorrido del viajero por la ciudad (capítulos XXXVI-XLII)— y quedan sintetizadas en la expresión “libro de piedra”. Santarém es, así, el libro de piedra cuya lectura permite develar el misterio de la nación.

La importancia del pasaje radica en la confrontación entre las expectativas del viajero y lo que se encuentra en la ciudad, ya que su referente provenía de la lectura de las crónicas, principalmente la del rey Don Fernando, a partir de las cuales ha generado una imagen que no corresponde con lo que experimenta cuando el viaje tiene lugar. Un importante estudio ha centrado su atención en este pasaje y sostiene la hipótesis de una “crisis de representación”, fundada en que el “estado ruinoso dos monumentos funciona como resistência à perfeita correspondência, ou até coincidência, entre *nação e narração*” (Mendes, 1999: 108). El “livro de pedra” Santarém es, pues, ilegible. De acuerdo con esta metáfora, el recorrido por la ciudad, equivalente a la lectura de una *narración* “sagrada”, la de la historia *nacional*, se ve imposibilitada, ya que debido al estado en el que se encuentran, los monumentos no logran volverse representantes de la historia y ésta, a su vez, no logra narrar a la nación. Lejos de caer en la consabida melancolía romántica, Garrett emprende una aguda crítica en sentido político, la cual consiste en responsabilizar a los “bárbaros” munícipes santarenos de la situación en que se halla el patrimonio de la ciudad. Mendes (1999) analiza la oposición que el texto establece entre los “bárbaros [que] são associados à destruição, [enquanto] o ‘eu’ está do lado da conservação” (109), con lo cual afirma que el narrador apuesta por un principio museológico, del que hablaré más adelante, ya que para mantener el carácter sagrado de la narración de la nación es necesario conservar sus elementos significantes.

La oposición entre destrucción y conservación se relaciona a su vez con una de las dicotomías axiales de *Viagens*: la díada materialismo/espiritualismo. En un conocido pasaje, el narrador toma como símbolo de cada uno de estos principios a Sancho Panza

y a Don Quijote, respectivamente, para declarar que “Hoje o mundo é uma vasta Barataria em que domina el-rei Sancho” (Garrett, 2010: 101). Más allá del referente literario de la analogía, el interés de Almeida Garrett se centra en la manera burda con que los barones —esa categoría de la nobleza, producto de la venta de títulos a burgueses y terratenientes en un Portugal que adoptó la ideología liberal sin dejar de ser una monarquía— imitaban el modelo de progreso material de otros países más desarrollados, en detrimento del valor histórico del patrimonio, lo cual reflejaba desconocimiento de las condiciones, de las necesidades y sobre todo, del “espíritu” de Portugal. Esta crítica no se limita al pasaje de los *estudos arqueológicos* y al paso del viajero por Santarém, sino que es sistemática en la obra y se puede rastrear a lo largo de todo el trayecto. En su modalidad de narrador “shandiano” (Rouanet, 2007) que privilegia el flujo aparentemente desordenado de la reflexión sobre la narración, Garrett vuelve una y otra vez en sus críticas a la figura del barón, la cual simboliza una modernidad que no se ajusta al “espíritu” de la nación.

Además de su desconocimiento y su estupidez —“o barão é o mais desgraçado e estúpido animal da criação” (Garrett, 2010: 180)—, el barón está relacionado con la agitada vida política de Portugal en el siglo XIX, derivada de la guerra civil, que enfrentó a absolutistas y constitucionalistas y dejó un ambiente de inestabilidad. La mala administración, la frivolidad y el desinterés de la clase gobernante fueron causas de la destrucción del patrimonio histórico en varias ciudades. Aunque se pueda responsabilizar al barón por el estado de los monumentos nacionales, es verdad que la profanación ha sido causada por la propia historia. Más que lamentarse por la imposibilidad de leer el “libro de piedra” que hace afirmar a Mendes (1999) que “Portugal é uma nação que não consegue ver-se ao espelho [...] *Viagens* funciona como imagem de uma impossibilidade [...] a de representar o passado” (168), contemplar las ruinas profanadas de la ciudad más histórica de Portugal presupone “una diferente filosofía do devir histórico” (Serra, 2003: 194), derivada de un ritual de “resacralización” de la nación. Intentaré explicar con brevedad dicha filosofía.

### **El ritual de resacralización y otra filosofía del devenir histórico**

El estado ruinoso de Santarém, que según Mendes (1999) invalida la capacidad de representación del pasado nacional y, por lo tanto, profana el carácter sagrado de su historia, contiene la clave de un segundo acto de sacralización, si se atiende al planteamiento de Serra. Dicho acto consiste en entender que también la historia reciente de Portugal posee un carácter solemne. Para Garrett, la historia antigua de Portugal conforma una “religión de las tradiciones” a la que es necesario respetar y dar crédito,

según se desprende de pasajes como el de la puerta de Atamarma.<sup>1</sup> De acuerdo con la lectura de Mendes, esta religión había sido profanada hacia el tiempo en que Garrett visita Santarém. Sin embargo, para Serra, la visita de esta ciudad, ya de suyo sagrada, así como el hecho de mirar su destrucción y el estado ruinoso en que se encuentra, permite trascender la “crisis de representación” señalada por Mendes. Esta segunda mirada constituye un ritual al cual acompañan las siguientes palabras del narrador:

Santarém, Santarém! levanta a tua cabeça coroada de torres e de mosteiros, de palácios e de templos! Mira-te no Tejo, princesa das nossas vilas: e verás como eras bela e grande, rica e poderosa entre todas as terras portuguesas.

Ergue-te, esqueleto colossal da nossa grandeza, e mira-te no Tejo: verás como ainda são grandes e fortes esses ossos desconjuntados que te restam. (Garrett: 2010: 369)

Con esta fórmula, el narrador conjura a la ciudad, que funciona aquí como metonimia de la nación y la conmina a mirarse a sí misma. Por medio de dicho conjuro queda establecido el ritual de “resacralización” (el término es de Serra) que consiste en *religar* el presente con el pasado histórico, materializado en las ruinas, ahora profanadas. Si para Mendes dicha mirada parece imposible porque el espejo-libro de piedra Santarém está quebrado, rasgado, el ritual “animizador” exhorta a la ciudad a mirarse a sí misma en un espejo cuyas partes se han religado. Este nuevo espejo, que (quizá por obvio) parecen haber pasado por alto ambos investigadores, se vale de un poderoso elemento simbólico: el río Tajo.

La lectura simbólica del Tajo hace de él un vínculo entre la capital y el interior del país. Entre sus múltiples interpretaciones, conecta también el presente decadente de Lisboa con el pasado destruido de Santarém; la capital con el interior; la ciudad portuaria abierta al tráfico internacional con la ciudad del interior, esa esfera —que el viajero esperaba cerrada en sí misma, como una semilla— donde había de resguardarse la esencia de la portugalidad. A través del ritual “animizador”, la mirada presente logra devolver la imagen gloriosa del pasado (“verás como eras bela e grande, rica e poderosa entre todas as terras portuguesas”) y, al mismo tiempo, la imagen poco gloriosa del presente revela sus potencialidades (“verás como ainda são grandes e fortes esses ossos desconjuntados que te restam”). No se trata de un ejercicio narcisista que implique el

---

<sup>1</sup> Por aqui entrou D. Afonso Henriques; por aqui foi aquela destemida surpresa que lhe entregou Santarém, e acabou para sempre com o domínio árabe nesta terra. [...] Este é um dos muitos pontos em que a *religião das tradições* deve ser respeitada e crida sem grandes exames, porque nada ganha a crítica em pôr dúvidas, e o *espírito nacional* perde muito em as aceitar. Deixá-la estar a Virgem da Vitória sobre o arco de Afonso Henriques. *Prostremo-nos e adoremos*, como bons portugueses, o símbolo da fé cristã e da *fé patriótica* levantado pelas mãos ensanguentadas do triunfador (Garrett, 2010: 366-367; cursivas mías).

estatismo de la imagen sobre las aguas inmóviles, sino de uno profético, porque el ejercicio de la profecía implica el flujo del tiempo y de las aguas: estamos en presencia del devenir heraclitiano. Dado que es un río, una de las posibles interpretaciones simbólicas de más larga tradición que puede atribuirse al Tajo está ligada al concepto del devenir. Al asomarse a la afluyente del Tajo, la ciudad-princesa Santarém se mira en el espejo del devenir y la imagen que éste le devuelve constituye la síntesis de su historia, la “verdadera” imagen donde el pasado explica al presente y éste anuncia los desafíos del porvenir. El propio Garrett narrador lo afirma en el capítulo II a propósito de la interacción entre los principios del materialismo y el espiritualismo: “E eis aqui a crónica do passado, a história do presente e o programa do futuro” (Garrett, 2010: 101). La “crisis de representación” tendrá lugar mientras se entienda que toda representación entra en crisis cuando se le enfrenta al espejo del devenir histórico, que constituye un sistema en actualización constante.

### La “verdadera” imagen: un Portugal estancado, pero con potencial

Desde su salida del Cais de Sodré, el viajero va desarrollando otro tópico importante para la significación de *Viagens na minha terra*, el de la *estagnação*, que se puede traducir como estancamiento. La modernidad, sobre todo a partir de las independencias americanas, hará que el poder de las naciones empiece a medirse no solamente en función de la extensión de los territorios colonizados, sino en función de otros indicadores tales como el desarrollo social, económico, cultural y, sobre todo, en pleno auge de la Revolución Industrial, técnico. En lo concerniente a este último aspecto, el relato del viaje garrettiano abunda en alusiones a la lentitud del transporte, tanto el acuático como el terrestre, a las condiciones de las calles y al papel que ha jugado la administración de los barones en tal estado de cosas. Los dos primeros capítulos del libro enfatizan las pobres condiciones del transporte portugués por medio de la narración de anécdotas probablemente experimentadas por el viajero histórico Almeida Garrett. Vale la pena detenerse en estos episodios:

Numa regata de vapores o nosso barco não ganhava decerto o prêmio. E se, no andar do progresso, se chegarem a instituir alguns ístmicos ou olímpicos para este gênero de carreiras [...] não cabe nem um triste minguido epodo a este cansado corredor de Vila Nova. É um barco sério e sisudo que não se mete nessas andanças. (Garrett, 2010: 91)

Pese a que el viaje parte de la capital, el primer tramo del trayecto entre Lisboa y Santarém ya se ve afectado por el atraso técnico de Portugal, pues el barco en el que el

narrador y sus compañeros se trasladan es lo bastante lento para ameritar la escritura del pasaje. En este punto es necesario mencionar que los referentes a partir de los cuales Garrett establece tal comparación provienen de su experiencia en sus dos períodos de exilio (1823-26 y 1828-32), transcurridos principalmente entre Francia e Inglaterra, países donde las condiciones del transporte ya eran muy diferentes. El contraste entre el progreso no sólo técnico sino también político, económico y social de los países que marcaban el paso de la modernidad es una característica destacable no solamente de *Viagens na minha terra*, sino en general de la obra garrettiana, y, a pesar de ello, el escritor apuesta por un progreso adecuado a las condiciones específicas de Portugal.

Volviendo a la cuestión del progreso técnico, una segunda comparación vale para el transporte terrestre. En el capítulo II, los viajeros llegan al desembarcadero de Vila Nova da Rainha para continuar el trayecto a Santarém por tierra. La descripción del lugar, así como las condiciones del transporte son descritas con severidad:

Ora nesta minha viagem Tejo arriba está *simbolizada a marcha do nosso progresso social*: espero que o leitor entendesse agora. [...] Somos chegados ao *triste desembarcadouro* de Vila Nova da Rainha, que é o *mais feio pedaço de terra aluvial em que ainda pousei os meus pés*. O sol arde como ainda não ardeu este ano. Um imenso arraial de caleças, de machinhos, de burros e arrieiros, nos espera naquele descampado africano. *É forçoso optar entre os dois martírios da caleça, ou do macho*. Do mal o menos... seja este.

E acolá, oh, suplício de Tântalo! vejo duas possantes e nédias mulas castelhanas jungidas a um veículo que, nestas paragens aos pé daqueloutros, me parece mais esplêndido do que *um landau de Hyde Park, mais elegante do que um caleche de Longchamps*, mais cómodo e elástico do que o mais aéreo briska da Princesa Helena. E contudo — oh mágico poder das situações! — *ele não é senão uma substancial e bem apessoada traquitana de cortinas*. [...] a Providência, que nos maiores apertos e tentações não nos abandona nunca, me trouxe a generosa oferta de um amigo e companheiro do vapor, o Sr. L.S.: era sua a invejada carroça, e nela me deu lugar até a Azambuja. [...]

Estamos em Vila Nova e às portas do *nojento caravanseray, único asilo do viajante nesta, hoje, a mais frequentada das estradas do reino*. Parece-me estar mais deserto e sujo, *mais abandonado e em ruínas*, este asqueroso lugarejo, desde que ali ao pé tem a estação dos vapores, que são a comodidade, a vida, a alma do Ribatejo. Imagino que uma aldeia de alarves nas faldas do Atlas deve ser mais limpa e cómoda. (Garrett, 2010: 101-104; cursivas mías)

La primera afirmación pareciera no estar relacionada con la narración del viaje y ser una de las muchas digresiones en las que el narrador se refiere a su obra de manera hiperbólica, pero en realidad es una introducción irónica de lo que tratará el resto del capítulo:

las condiciones para viajar en el país. Tal vez no se hable directamente del progreso social pero sí se pondrá en tela de juicio cuando se le coloca frente al estado del progreso material. Los calificativos que el narrador emplea para describir el desembarcadero —“o mais feio pedaço de terra aluvial em que ainda pousei os meus pés” (Garrett, 2010: 101)— saltan a la vista en un texto del que podría esperarse la idealización del paisaje nacional, al modo de los romanticismos más solemnes que ya cundían en Portugal. A las condiciones del desembarcadero se suma la precariedad de los medios de transporte. Las opciones son la calesa o la mula. El estado de las calesas tendría que ser lo bastante deplorable para que el viajero prefiriera el *macho*. Sin embargo, en una especie de visión quijotesca, la “traquitana de cortinas” se le aparece al narrador como un *landau* de Hyde Park o una *caleche* de Longchamps. La comparación entre la realidad portuguesa y los referentes de países más prósperos entra en acción, con gran desventaja para la primera. Frente a las calesas, la “traquitana” de cortinas tiene la ventaja de ser un vehículo cerrado. No debe olvidarse que una de las condiciones que hace al viajero sentirse tan contrariado es el calor —“O sol arde como ainda não ardeu este ano” (Garrett, 2010: 101)—, sumado a las condiciones de la tierra por donde viaja. La suerte del narrador, o la Providencia, lo llevan a viajar en esa “traquitana”, que según refiere el texto, resultó ser de un amigo, y una vez en ella la mirada del viajero vuelve al paisaje, que ya se había presentado como desfavorable al momento del desembarco. El objeto de interés será ahora la posada, el “caravanseray”, descrito también en términos de gran descalificación y repugnancia. En su viaje “Tajo arriba”, el narrador Garrett no necesita llegar hasta Santarém para atestiguar el estado del “progreso social” de Portugal —o mejor, el estado de los sitios que deberían encontrarse en condiciones favorables por el hecho de ser muy transitados (“a mais frequentada das estradas do reino”)—. Esto prefigura las condiciones de lo que va a encontrar una vez llegado a su destino.

Exasperado ante tal panorama, el viajero quiere huir del lugar y al contemplar nuevamente el paisaje descubre un elemento propio de él que da pie a alguna esperanza:

Fujamos depressa deste monturo. É monótona, árida e sem frescura de árvores a estrada: apenas alguma rara oliveira mal medrada, a longos e desiguais espaços, mostra o seu tronco raquítico e braços contorcidos, ornados de ramúsculos doentes, em que o natural verde-alvo das folhas é mais alvacento e desbotado que o costume. *O solo, porém, com raras exceções, é ótimo e, a troco de pouco trabalho e insignificante despesa, daria uma estrada tão boa como as melhores da Europa.* (Garrett, 2010: 104; cursivas mías)

Pese al paisaje árido y monótono que describe, contrapuesto a aquel otro de las “laranjeiras” y “mato de murta” (Garrett, 2010: 89) del primer capítulo, el viajero observa las características del suelo y reconoce en él un potencial para el desarrollo del país: con un



poco de trabajo y un gasto insignificante se podría construir una carretera comparable a las mejores de Europa. No tarda el narrador en señalar, en las agudas líneas subsiguientes, la responsabilidad de los ministros en el mal aprovechamiento de los recursos nacionales: “para se repartir com igualdade o melhoramento de ruas por toda Lisboa, deviam ser obrigados os ministros a mudar de rua e bairro todos os três meses” (Garrett, 2010: 104). El materialismo que caracteriza a los ministros, todos ellos barones, no parece compatible con la manutención adecuada de las calles, aun las de la capital. Se señala su falta de conocimiento de la situación, e incluso su egoísmo: solamente están en buenas condiciones las calles donde ellos habitan quizá porque son las únicas que conocen. La crítica, como puede verse, no se queda en la superficie, aludiendo al atraso en lo técnico, sino demuestra que la “estagnação” de Portugal es sistemática, no sólo porque atañe a lo político, a lo legal, a lo logístico, sino porque resulta visible en cualquier parte del país. De la capital de una nación colocada en la “balanza de Europa” se esperaría que tuviera resueltas al menos las condiciones materiales, pero el testimonio de un ciudadano viajero da cuenta de que ni siquiera eso se cumple. Esto explicaría por qué, de acuerdo con Serra (2003: 196), la “estagnação” material refleja una decadencia moral que orilla a Garrett, como complemento al necesario desarrollo material del país, a inclinarse también por cierto “progresismo moral” ligado a la religión de las tradiciones y a la condena del materialismo de los barones: rechazar los *camino-de-ferro* y asumir la posibilidad de hacerlos de piedra, implica asumir que Portugal era ya, en 1843, un país periférico.<sup>2</sup> Esta es la “imagen verdadera” que el espejo del devenir, simbolizado por el Tajo devuelve a quienes lo miran. La narrativa triunfalista de la épica camoniana ha perdido toda vigencia ante esta imagen, lo mismo que las crónicas de los reyes medievales. La nueva “crónica” de un viajero moderno las ha fagocitado.

### Entre los estudios arqueológicos y los proyectos del turismo cultural

Frente al devenir histórico y en posesión de su imagen “verdadera”, la nación portuguesa está en condiciones de proyectar un futuro. La mirada de Almeida Garrett, producto de la experiencia cosmopolita obtenida en sus años de exilio y al mismo tiempo la

---

<sup>2</sup> La expresión *caminhos de ferro* se refiere a la red ferroviaria que ya se proyectaba para conectar las ciudades de Porto, Coimbra y Lisboa. Al constituir uno de los elementos más simbólicos de la modernidad, Garrett asume que el ferrocarril podría ser una aspiración que se encontrara más allá del alcance de Portugal, un dispendio incongruente para las necesidades del país, o bien, un simple formulismo esgrimido por los barones en la arena política como adopción de un discurso del progreso. De ahí la expresión del narrador hacia el cierre de *Viagens na minha terra*: “Nos caminos-de-ferro dos barões é que eu juro não andar [...] Que tenha o governo juízo, que as faça de pedra, que pode, e viajaremos com muito prazer e com muita utilidade e proveito na nossa boa terra (Garrett, 2010: 461).

aguda observación sobre el estado de cosas en Portugal, le permite buscar un equilibrio frente al acelerado desarrollo material de otros países europeos, a los cuales admira, sin que ello implique sacrificar las tradiciones nacionales en una acelerada carrera por la modernidad. El principio museológico que Mendes (1999) detecta en el afán conservacionista del narrador constituye una pieza clave para conformar la nación del porvenir. Al adentrarse, por medio de sus "estudios arqueológicos", en un pasado más remoto que el de la narrativa nacional vigente, aquel de la mirada ultramarina fundada principalmente por Camões, pero sobre todo al constatar su supervivencia en el Santarém que le es contemporáneo, Almeida Garrett contribuye a la reconstrucción simbólica de la nación portuguesa. Esto es porque la visita por dicha ciudad conjunta los tiempos de la historia, en uno de sus puntos de origen, con el presente producto de un devenir, catastrófico si se quiere, pero que muestra la posibilidad de elegir su forma futura y sus posibilidades, las cuales dependen precisamente del entendimiento de su situación presente como resultado del devenir.

Además de la reconstrucción simbólica, el principio museológico y el afán conservacionista revelados en el pasaje de los "estudios arqueológicos" orillan a incluir *Viagens na minha terra* en un debate que terminará por hacer de dicho principio un elemento clave, no solamente para la reconstrucción simbólica, sino para la capitalización del patrimonio en términos materiales. Al afirmar que "as viagens de Garrett nunca excederam o perímetro do seu quarto", Feijó (1999: 237) centra su atención en otro importante escritor de la época, Alexandre Herculano, reconocido como fundador de la novela histórica en Portugal y autor de diversos artículos periodísticos, en los cuales no tuvo empacho para señalar la posibilidad de aprovechar el patrimonio de la nación a fin de "disponibilizar Portugal como *museu-de-si-próprio*" (Serra, 2003: 205).

Por natural que esto suene para un lector contemporáneo, es necesario recordar que

el museo es heredero del mismo programa ilustrado de la Enciclopedia [y] la concepción moderna del museo es un hecho relativamente reciente, también surgido con caracteres precisos de autoconciencia y de voluntad programática a partir de la mitad del siglo XVIII como parte de la afirmación y difusión de la cultura ilustrada. (Vásquez Rocca, 2008: 125)

En todo caso, la visión de Alexandre Herculano podría guardar relación con un momento posterior en el cual los estados comenzaban a participar de la actividad museística como resultado de un programa de difusión de las culturas nacionales, que el nacionalismo romántico impulsó en buena medida. De igual manera, la adopción de una concepción moderna del museo como lugar de interés por visitar coincide con la aceleración del tránsito en los países desarrollados —es decir, con la capacidad de desplazarse con relativa rapidez de una ciudad a otra, inclusive cuando ello implicara traspasar fronteras



nacionales—. Así, en los monumentos nacionales de un Portugal que Garrett presentaba como decadente y periférico, aunque con potencial para desarrollarse, Herculano había encontrado un capital productivo, el cual proyectaba situar en una hipotética red de tráfico como atracción para quienes transitaban por el país:

Calculae quantos viajantes terão atravessado Portugal neste século. Decerto que não vieram cá para correrem nas nossas cómodas diligências pelas nossas belas estradas, ou navegarem nossos rápidos vapores pelos amplos canais; decerto que não vieram para aprenderem a agricultar com nossos agricultores, nem fabricar com nossos fabricantes; mas para admirarem os mosteiros da Batalha, da Alcobaça e de Belém, a Sé Velha de Coimbra [...] enfim, tantas obras-primas de arquitetura que encerra este cantinho do mundo. Credes que esses romeiros da arte voltam de romagem aos seus lares sem despende muito ouro, e esqueceis que esse ouro ficou por mãos portuguesas? E falais de economia política e anulais o capital dos monumentos? (Herculano, 1838: 277)

Este pasaje resulta especialmente significativo y obliga a completar la afirmación de António Feijó que cité líneas arriba. Según su hipótesis, al escribir *Viagens na minha terra*, “Garrett tinha à sua esquerda os estudos arqueológicos de Herculano e, à sua direita, *A sentimental journey* de Sterne” (Feijó, 1999: 237). Que Garrett haya dedicado los primeros episodios de sus *Viagens* a hablar sobre vapores y diligencias indica una sospechosa reverberación del anterior pasaje de los “Os monumentos” de Herculano. Tanto él como Almeida Garrett reconocen las condiciones del transporte en el país, Herculano inclusive menciona el atraso en términos de producción agrícola e industrial y si bien su manera de referirse al desarrollo del país es irónica, ya señala con ello la necesidad de modernización de los caminos así como había señalado en los monumentos un objeto de interés que Portugal tiene para ofrecer a los visitantes. Líneas antes del pasaje citado, Herculano (1838) condenaba la destrucción del patrimonio histórico nacional, pero notaba también que eran los viajeros extranjeros quienes lo valoraban: “Referiu-nos um respeitável viajante espanhol que, entre os entulhos do convento de S. Domingos de Lisboa, vira uma laje onde se lia o epitáfio de Fr. Luís de Granada. Solicitou dos demolidores que a tirassem do meio das ruínas, porque essa pedra era valiosa memoria” (276). El texto sugiere que Herculano, como un liberal y un moderno más eficiente que los barones vilipendiados por Garrett, piensa en el provecho que puede obtenerse del patrimonio histórico nacional a partir de un ritual social que, al mismo tiempo “sacraliza a la nación” (Serra, 2003: 205) y transforma a un *saudoso das ruínas* en un *entrepreneur* del turismo, industria que empezaba a desarrollarse en una Europa cada vez más interconectada y que respondía a la oferta de bienes culturales como una extensión de los ideales ilustrados. La conjunción de las preocupaciones por

las vías de transporte y la conservación del patrimonio permiten esbozar una línea de desarrollo que permitirá a Portugal integrarse al proyecto de la modernidad. La industria turística, que sólo verá su institucionalización hasta 1906 (Quinteiro *et al.*, 2016), ganará relevancia como un motor para el desarrollo económico del país; basta ver la importancia que, sobre todo hoy, tiene esta industria para la actividad económica portuguesa. En su faceta de antiviajero en su propia tierra, Almeida Garrett inaugura una ruta ritual de peregrinación que, reproducida por otros viajeros, da permanencia al significado histórico de los lugares y de las tradiciones asociadas a ellos a la vez que dignifica a la nación ante los ojos de los visitantes. A partir de este "viaje a la semilla", que implica la observación, la reflexión y la mirada crítica sobre sus propias condiciones, Portugal encuentra una ruta alterna para conocerse a sí mismo, para mostrarse como producto del devenir histórico y, por añadidura, para volverse productivo en el orden pecuniario. A partir de ello podrá establecer una dirección que lo lleve a recuperar su lugar en la "balanza de Europa".

## Referencias bibliográficas

- FEIJÓ, António M. (1999, julio). "Monumentos nacionais". *Colóquio/Letras*, (153/154), 229-240. Recuperado el 16 de junio de 2019 de <http://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=153&p=229&o=r>
- GARRETT, Almeida. (2010). *Viagens na minha terra* (Ofélia Paiva Monteiro, Ed.) Lisboa: INCM.
- GÓMEZ VÁZQUEZ, José Luis. (2019). "La construcción mítica del Quinto Imperio portugués entre sus orígenes y la crisis de la modernidad". *Anuario de Letras Modernas*, 21, 65-83. <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.2018.21.1181>
- HERCULANO, Alexandre. (1838, 1 de septiembre). "Monumentos". *O panorama. Jornal Literário e instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis*. 275-277. Recuperado el 18 de junio de 2019 de [http://purl.pt/23739/1/j-155-b\\_1838-09-S1/j-155-b\\_1838-09-S1\\_item2/j-155-b\\_1838-09-S1\\_PDF/j-155-b\\_1838-09-S1\\_PDF\\_24-C-R0150/j-155-b\\_1838-09-S1\\_0000\\_273-280\\_t24-C-R0150.pdf](http://purl.pt/23739/1/j-155-b_1838-09-S1/j-155-b_1838-09-S1_item2/j-155-b_1838-09-S1_PDF/j-155-b_1838-09-S1_PDF_24-C-R0150/j-155-b_1838-09-S1_0000_273-280_t24-C-R0150.pdf)
- LOURENÇO, Eduardo. (1999). *Portugal como destino seguido de Mitologia da saudade*. Lisboa: Gradiva.

- LOURENÇO, Eduardo. (2000). *O labirinto da saudade. Psicanálise mítica do destino português*. Lisboa: Gradiva.
- MAISTRE, Xavier de. (1814). *Voyage autour de ma chambre*. Paris: Imprimerie de Crapelete.  
Recuperado el 31 de septiembre de 2020 de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1055906p/f9.image>
- MENDES, Victor J. (1999). *Almeida Garrett: crise na representação nas Viagens na minha terra*. Lisboa: Cosmos.
- MUNARI, Ana Claudia; HOHLFELDT, Antonio. (2013). "Viagens na minha terra: perfeita adequação entre código e canal para uma boa comunicação". *Navegações*, 6(2), 207-218.
- QUADROS, António. (1982). *Poesia e filosofia do mito sebastianista*, 2ª ed. Lisboa: Guimarães.
- QUINTEIRO, Sílvia; BALEIRO, Rita; LOPES, Danielle. (2016). "Lisboa: o que o turista deve ver, de Fernando Pessoa: O contexto, e as imagens". En Sílvia Quinteiro, Rita Baleiro e Isabel Dâmaso Santos (comp.), *Literatura e Turismo: Turistas, viajantes e lugares literários*. Faro: Universidade de Algarve. 103-118.
- ROUANET, Sérgio Paulo. (2007). *Riso e Melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SERRA, Pedro. (2003). "Linguagem, Memória e História". En Ofélia Paiva Monteiro (coord.), *Almeida Garrett: um romântico, um moderno: Actas do Congresso Internacional Comemorativo do Bicentenário do Nascimento do Escritor*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. 187-213.
- TAVARES, Maria de Lourdes Gaspar. (2010). "Messianismo em Frei Luís de Sousa: Mito ou predestinação?". *Paidéi@*, 2(4). <https://periodicosunimes.unimesvirtual.com.br/index.php/paideia/article/view/173>
- VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo. (2008). "Estética de la virtualidad y deconstrucción del museo como proyecto ilustrado". *Nómadas*, (28), 122-127. [http://nomadas.ucentral.edu.co/nomadas/pdf/nomadas\\_28/28\\_11V\\_Esteticadelavirtulaidadydeconstruccion.pdf](http://nomadas.ucentral.edu.co/nomadas/pdf/nomadas_28/28_11V_Esteticadelavirtulaidadydeconstruccion.pdf)

## ***El arpa y la sombra* en el marco de la “nueva novela histórica” de América Latina**

### ***The Harp and the Shadow* in the Framework of the “New Historical Novel” of Latin America**

Karen Elizabeth FLORES BONILLA

Facultad de Filosofía y Letras

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA | México

Contacto: [floresbonillak@yahoo.com.mx](mailto:floresbonillak@yahoo.com.mx)

#### **Resumen**

El artículo tiene como objetivo analizar las estrategias narrativas presentes en *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier (1979) que comprenden lo que la teoría literaria actual ha identificado como la “nueva novela histórica” latinoamericana. Primero se proporciona un breve panorama de la novela histórica tradicional y su contexto de aparición durante el romanticismo europeo del siglo XIX, a partir de las aportaciones de Georg Lukács (1966), con la intención de diferenciar su modelo del correspondiente a la producción posterior en este género. A continuación se ofrece una caracterización general de la novela histórica escrita en América Latina a partir de las décadas finales del siglo XX, para reconocer las circunstancias histórico-sociales que dieron lugar a su renovación y a los rasgos que la determinan, junto con las propuestas de Mentón (1993) y Aínsa (1991) sobre el papel fundamental de Carpentier en su constitución. Finalmente, se realiza el estudio de cada uno de los aspectos señalados (distorsión consciente de los eventos históricos, ficcionalización de las grandes figuras históricas, uso de la primera persona en la narración, el dialogismo y la polifonía) con el objeto de demostrar la pertenencia de *El arpa y la sombra* a este reciente tipo de textos.

**Palabras clave:** nueva novela histórica, discurso historiográfico, dialogismo, polifonía, Cristóbal Colón, Alejo Carpentier, *El arpa y la sombra*

#### **Abstract**

The article aims to analyze the narrative strategies present in Alejo Carpentier’s *The Harp and the Shadow* (*El arpa y la sombra*, 1979) that comprise what current literary theory has identified as the Latin American ‘new historical novel’. First, a brief description of the traditional historical novel and its context of appearance during the European romanticism of the 19th century is provided, based on Georg Lukács’s (1966) contributions, to differentiate its model from that of the subsequent production in this genre. The following is a general characterization of the historical novel written in Latin America from the last decades of the 20th century, to recognize the historical-social circumstances that led to its renewal and the features that determine it, together with the proposals of Menton (1993) and Aínsa (1991) on the fundamental role of Carpentier in its constitution. Finally, the study of each indicated feature—conscious distortion of historical events, the fictionalization of significant historical figures, use of the first person in the narration, dialogism, and polyphony—is carried out to demonstrate the belonging of *The Harp and the Shadow* to this recent type of texts.

**Keywords:** new historical novel, historiographical discourse, dialogism, polyphony, Christopher Columbus, Alejo Carpentier, *The Harp and the Shadow*

Y diga el autor, escudándose con Aristóteles, que no es oficio del poeta (o digamos: del novelista) el contar las cosas como sucedieron, sino como debieron o pudieron haber sucedido.

—Alejo Carpentier (1979: 4)

## Introducción

**E**l *arpa y la sombra* es la última novela del escritor cubano Alejo Carpentier publicada en 1979. La obra, dividida en tres apartados, introduce en el primero la propuesta de beatificación de Cristóbal Colón por parte del Papa Pío IX, quien en la vejez rememora sus viajes por América y los motivos que lo condujeron a plantear dicha solicitud ante la Sacra Congregación de Ritos. En la segunda sección, núcleo del texto, el propio almirante reflexiona desde su lecho de muerte sobre una vida marcada por la obsesión del oro y la gloria, por la presencia de amoríos prohibidos y travesías a los confines del mundo conocido, por abusos de poder, engaños y esclavitud. Así, tras este examen de conciencia narrado en primera persona, la última parte de la novela enfoca al fantasma de un Colón que se presenta a la asamblea vaticana encargada de considerar su petición de culto, lo que convierte al almirante en testigo directo de las inexactas representaciones que sobre él ha formulado el discurso historiográfico a través de los años. Ahora bien, el artículo busca en primer lugar explicar cómo surge la novela histórica tradicional en cuanto género literario, inscrito en los procedimientos narrativos del romanticismo europeo del siglo XIX, con la intención de diferenciar su modelo del correspondiente al conjunto de obras históricas escritas en América Latina a fines del siglo XX denominadas por la teoría literaria como “nuevas novelas históricas”. En segundo lugar, busca describir el contexto histórico y las razones que motivaron esta renovación del género que se aparta de su modelo predecesor tanto en la forma como en el contenido. Por último, a partir de los rasgos comunes en la producción actual de novelas históricas, se analizan las características presentes en *El arpa y la sombra* que permiten demostrar su pertenencia a este reciente tipo de textos: el cuestionamiento al discurso histórico, la distorsión consciente de los hechos, la ficcionalización de personajes reconocidos, el uso de la primera persona, el dialogismo y la polifonía. Con base en esos objetivos, se recurre a la obra de Georg Lukács (1966)<sup>1</sup> para abordar teóricamente

---

<sup>1</sup> Existen diversas propuestas respecto al surgimiento de la novela histórica en cuanto género literario, hecho del que se deriva la serie de múltiples conceptualizaciones sobre este tipo de textos que dependen del grado de implicación que se reconozca entre su aparición y el contexto histórico en que emergieron. De las primeras obras en abordar el tema y que, además, ha sido retomada por numerosos autores se encuentra *La novela histórica* de Lukács (1966); un texto teórico por excelencia para el estudio de este género y su manifestación en la historia literaria.

el concepto de novela histórica y a las aportaciones de Aínsa (1991), Menton (1993) y Pons (1996) junto a trabajos previos sobre esta novela de Carpentier.

### La novela histórica tradicional

De acuerdo con Georg Lukács (1966) la modificación que sufrió el concepto de Historia a partir de las dos últimas décadas del siglo XVIII fue determinante para el nacimiento de la novela histórica en tanto género literario.<sup>2</sup> Hasta esa época, el término *historia* se había utilizado con la intención de justificar la inevitable renovación del feudalismo presente todavía en algunas comunidades europeas, consideradas irracionales y atrasadas por una élite ilustrada. Dicha concepción dio lugar a una búsqueda de la pasada grandeza de los estados de la Antigüedad clásica, retomados como modelo para la conformación de una sociedad más justa y culta. A pesar de este hecho, sería a raíz de los acontecimientos transcurridos en la Revolución Francesa (1789), junto con el auge y la posterior caída de Napoleón Bonaparte (1815), que "la Historia se convirtió (realmente) en una *experiencia de masas*" (Lukács, 1966: 20). Así entonces, durante el periodo que comprende los sucesos ya referidos, cada nación europea atravesó por un mayor número de movimientos sociales y alteraciones en sus estructuras de poder en comparación con siglos precedentes, derivando por primera vez en la consciencia de la historia como un ininterrumpido proceso de cambio que interviene en la sociedad y, por ende, en la vida de todo individuo (Lukács, 1966: 25).

De esta manera se dio lugar a dos acepciones del concepto de historia: a) la primera como "devenir histórico", es decir, como referente del transcurrir humano a través del tiempo; b) la segunda, como una "construcción discursiva" documentada en textos historiográficos (Pons, 1996: 56). En consecuencia, tal transformación en la concepción de la historia motivó el surgimiento de la novela histórica, un género literario nacido a inicios del siglo XIX con la obra del escritor británico Walter Scott.<sup>3</sup> Sin embargo, a diferencia de textos previos en los cuales la historia se utilizaba como telón de fondo para la narración de las acciones de los protagonistas, pues tanto su forma de pensar como

---

<sup>2</sup> El género literario comprende un método y medio de percibir, conceptualizar y evaluar una realidad (Bajtín, 1995: 133). Por lo tanto, implica una manera específica de escribir y de leer, cualidades que generan en el lector una "predisposición frente al texto" determinada por el contrato de lectura que el género establece a partir de sus rasgos convencionales.

<sup>3</sup> Algunos autores difieren de Lukács (1966) en cuanto al surgimiento de la novela histórica. Por ejemplo, Galván (1996) señala que la novela histórica nace en el siglo XVIII con la "novela gótica" y si bien reconoce a la obra de Walter Scott como parte de su evolución, no le otorga un papel preponderante. Por lo tanto, destaca la producción de otros escritores como Charles Dickens con *Historia de dos ciudades* de 1859 y George Eliot con *Romola* de 1863 (Galván, 1996: 91).



las costumbres descritas en la obra pertenecían por completo a la época de su autor, este género reexperimenta las tendencias sociales del periodo histórico que recrea. De esa forma, las fuerzas contendientes en los eventos históricos son representadas en el destino y la vida de los personajes (Pons, 1996: 49); y así, la novela histórica demuestra la influencia que tienen los acontecimientos históricos en la cotidianidad, en la vida privada y personal de cada individuo. En definitiva, éste fue el modelo tradicional del género propuesto por Scott, replicado durante todo el siglo XIX y parte del XX: un ejemplo es la novela *Los novios* de Alessandro Manzoni (1842), ambientada entre 1628 y 1630, donde se evidencia la repercusión de sucesos históricos, como el control austriaco sobre Lombardía, en el día a día de Renzo y Lucía, sus protagonistas.

### La nueva novela histórica de finales del siglo XX

No obstante, teóricos y críticos literarios han señalado, en los últimos años, ciertas modificaciones en el modelo tradicional del género planteado por Scott.<sup>4</sup> De acuerdo con Rubiano (2001), la novela histórica en América Latina surge a fines del siglo XIX, junto al movimiento romántico importado de Europa, con el objeto de “crear una conciencia nacional y familiarizar a los lectores con los sucesos y personajes del pasado” (137). De hecho, su esquema mantuvo en el continente la forma inicial planteada por Scott.

Sin embargo, a partir del último tercio del siglo XX este paradigma manifestó cambios motivados por una reestructuración en la construcción del pensamiento que influyó en todas las áreas de estudio y que puso en duda sus principios. En el caso particular de la historia como ciencia se fortalece la idea de que el conocimiento histórico es producido únicamente en y por el lenguaje. De ese modo, no se define la historia “como suceder [...] pues el pasado sólo es cognoscible a través del discurso. De ello se deduce que es el relato del pasado el que lo convierte en historia” (Grinberg Pla, 2000). En definitiva, dicha transformación conceptual estuvo determinada por una crisis económica, social y política que América Latina enfrentó tras la década de los setenta del siglo pasado, con el resurgimiento de las dictaduras y el incremento del crimen organizado y las corporaciones paramilitares (Pons, 1996: 15). En este contexto nace la nueva novela histórica,

---

<sup>4</sup> Las diferencias presentes en obras literarias escritas en Latinoamérica en las décadas finales del siglo XX han suscitado la aparición de amplias bibliografías en un intento de describir este fenómeno: las discusiones al respecto giran en torno al carácter innovador de los nuevos textos y tienen como propósito determinar si constituyen un testimonio de la ruptura del género literario histórico o sólo una prueba de su evolución. Así pues, el tema ha despertado el interés de numerosos académicos entre los que se encuentran también Morales Piña (2001), Campanella (2003), Grützmacher (2006) y Morales Jasso y Bañuelos Aquino (2017), quienes analizan los conceptos de novela histórica y nueva novela histórica, así como la pertinencia de su empleo y contexto de aparición.

la cual marca un cambio radical puesto que estas obras se distancian del modelo tradicional de Scott "en lo que respecta a los aspectos formales de su narrativa y a la posición que adoptan frente a la Historia y a la historiografía" (Pons, 1996: 16).

De esta manera, se dio inicio al cuestionamiento de la Historia en tanto discurso oficial, colocando en el terreno de discusión la objetividad de los textos históricos reconocidos por la tradición, así como la existencia de una Verdad única e imparcial. Según Fernando Aínsa (1991), dichas novelas latinoamericanas proponen por primera vez una "reelectura demitificadora del pasado" (13), es decir, tienen como propósito el reescribir con un interés crítico la historia del continente. En esta línea, Seymour Menton (1993: 49) señala como la causa más importante en la creación de este tipo de obras literarias la aproximación del quinto centenario del descubrimiento de América. En definitiva, la nueva novela histórica se convirtió en el medio para la denuncia político-social de procesos y hechos históricos latinoamericanos al ofrecer una contrarréplica literaria del discurso histórico oficial. Por consiguiente, la mayor parte de su producción inicial se centró en la figura de Cristóbal Colón con la intención de reescribir su discurso y cuestionar desde sus cimientos la imposición del poder colonial en América. Porque, tal como apunta Rosa Pellicer (2004) en sus estudios sobre dicho tipo de textos, las novelas del género que retratan este acontecimiento no son pocas: *El arpa y la sombra* (1979) de Carpentier, *El mar de las lentejas* (1979) de Benítez Rojo, *Los perros del Paraíso* (1983) de Abel Posse, *Memorias del Nuevo Mundo* (1988) de Homero Aridjis, *Vigilia del Almirante* (1992) de Augusto Roa Bastos, *Las puertas del mundo* (1992) de Herminio Martínez, entre otros. En efecto, el impacto de las obras es tal que, dentro de las reflexiones sobre el papel de la novela histórica en la posmodernidad, académicos como Karl Kohut afirman que la novela histórica actual alcanza una importancia sólo comparable a la aparición de este género literario en el romanticismo del siglo XIX (Kohut, 1997: 20).

Por otra parte, autores como Menton (1993), Aínsa (1991) y Rodríguez Sancho (2003) coinciden en reconocer al cubano Alejo Carpentier como el precursor e iniciador de la renovación de este género narrativo. En su obra *El reino de este mundo* (1949), el escritor distorsiona los acontecimientos de la revolución haitiana de 1804 y omite la participación de personajes clave como Toussaint L'Ouverture y Jacques Dessalines con la intención de provocar una "evidente tensión con lo propuesto por la Historia convencional que los ha presentado desde las cumbres del prestigio y la gloria revolucionaria" (Rodríguez Sancho, 2003: 80). Si bien otros autores como Carlos Fuentes, Jorge Luis Borges y Augusto Roa Bastos también han jugado un papel determinante en la configuración de la nueva novela histórica, la figura de Carpentier como pionero de esa nueva narrativa se debe al camino trazado por el escritor en cada una de sus obras posteriores, desde el cuento largo "El camino de Santiago" (1954) hasta su última novela publicada,

*El arpa y la sombra* (1979), en la que por primera vez el protagonista es un personaje histórico reconocido: el mismo Cristóbal Colón. Por tanto, *El arpa y la sombra* constituye el punto final en la evolución del género histórico dentro de la obra de Carpentier pues a diferencia de novelas anteriores como *El siglo de las luces* (1962), caracterizadas por una mayor fidelidad al discurso historiográfico (Aínsa, 1991: 17), este texto recupera el lado oculto de la historia del continente, recela de la verdad de los eventos históricos que enmarcan su descubrimiento y cuestiona la imagen mítica e idealizada del renombrado Cristóbal Colón. Es más, *El arpa y la sombra* constituye para Carpentier el final de un proyecto narrativo que le ocupó la vida entera, y éste fue el de pensar América (Palmero González, 2007: 107).

### ***El arpa y la sombra: elementos de la nueva novela histórica en la obra de Carpentier***

El carácter cuestionador propio de la nueva novela histórica se deriva de sus estrategias narrativas. Así, se han identificado una serie de rasgos característicos que la diferencian de la producción anterior en este género literario. En particular, su renovada actualidad no se ha traducido en un solo modelo estético de novela histórica ya que, de hecho, su aparición marca el fin del esquema único introducido por Scott. No obstante, en la variedad de sus expresiones se reconocen caracteres en común que dan lugar a un análisis más profundo de la relación entre literatura e historia. En ese sentido, los textos ofrecen una relectura del discurso histórico motivada por la percepción de la Historia como una ciencia no neutral, pues es "usada como arma para el combate ideológico en diferentes momentos y lugares del mundo" (Rodríguez Sancho, 2003: 73). Asimismo, es frecuente en estas obras la ficcionalización de personajes históricos distinguidos que, desde una narración en primera persona, distorsionan los acontecimientos y proponen otra visión de los hechos recreados. Por lo tanto, la presencia de conceptos bajtinianos como el dialogismo y la polifonía son incluso una constante. Ahora bien, a pesar de que la intertextualidad<sup>5</sup> en dicha novela de Carpentier ha despertado un mayor interés por parte de la academia,<sup>6</sup> las demás cualidades ya descritas de este nuevo género se encuentran

---

<sup>5</sup> Como señala Mompó Valor (2007), la intertextualidad es un hecho consustancial en la literatura hispanoamericana desde sus inicios. Así, no resulta extraño que Carpentier estructure su última novela a partir de una conjunción de voces de otros autores, provenientes de distintas épocas y lugares, que han abordado también la cuestión del Descubrimiento.

<sup>6</sup> En realidad, la mayoría de las investigaciones sobre *El arpa y la sombra* giran en torno a la relación existente entre la obra de Carpentier y otros textos, sean tanto literarios como históricos: Sarango Jaramillo (2018) se enfoca en su vínculo con los Diarios de Colón, Lois (2004) con los viajes de Marco Polo, y Mompó Valor (2007) con *El libro de Cristóbal Colón* del francés Paul Claudel. En efecto, se han estudiado ampliamente las relaciones

también en *El arpa y la sombra* y posibilitan, de igual manera, un acercamiento al proceso de reconstrucción de la Historia desde la literatura.

### **Un cuestionamiento al discurso oficial: la distorsión consciente de los sucesos históricos**

Esta novela de Carpentier se caracteriza por distanciarse de la versión historiográfica, respaldada por la tradición, de los eventos que enmarcan el descubrimiento del Nuevo Mundo. En efecto, la intención de su autor se evidencia, desde un inicio, con las siguientes palabras: "este pequeño libro debe verse como una *variación* sobre un gran tema que sigue siendo, por lo demás, misteriosísimo tema..." (Carpentier, 1979: 4). En definitiva, la relación que Carpentier había mantenido con la historia a lo largo de toda su producción previa se invierte en *El arpa y la sombra*, al optar por la perspectiva del poeta en vez del rígido punto de vista del historiador (Pellicer, 2004: 181). En este sentido, en la obra acontecen sucesos no referidos en el discurso histórico con el objeto de distorsionar la concepción oficial de los hechos y, de ese modo, cuestionar su validez. Éste es el caso de la travesía de Colón a la isla de hielo efectuada en la novela durante su juventud. Este pasaje narrado en primera persona aproxima a un inexperto Cristóbal Colón que, en su breve estadía por Islandia, se reencuentra con el maestro Jacob, un viejo amigo establecido en la región que domina la lengua y las historias contadas por los habitantes locales sobre los pueblos nórdicos. Sus sagas, en especial la *Flateyjarbók* escrita en los últimos años del siglo XII, describen la partida de Leif Erickson, junto a hombres de la recién instalada colonia nórdica en Groenlandia, y su llegada a Vinlandia, "la tierra del vino" (Almagro Basch, 1966: 326). Así pues, en la novela de Carpentier, Colón conoce los relatos antiguos sobre el arribo nórdico a Norteamérica siglos antes de su viaje al continente y, en consecuencia, se obsesiona con navegar de inmediato hacia el Oeste, no sólo por estar seguro de encontrar tierra firme tras el enorme océano Atlántico, sino también debido al temor que siente por perder esa posible fama de "descubridor"<sup>7</sup> si otro marino se entera de la existencia de estos territorios:

---

intertextuales en la tercera parte de la novela, donde aparecen un sinnúmero de personajes que citan o aluden a otros textos para abogar o refutar la beatificación del marino. Sin embargo, la narración del propio Colón en el segundo apartado refiere también a obras como el *Lazarillo de Tormes* y la *Celestina*, relaciones examinadas por académicos como Velayos Zurdo (1990), Durán Luzio (1982), Padura Fuentes (1987), Valero Covarrubias (1989) y González Echeverría (1999).

<sup>7</sup> Al respecto, Pellicer (2004: 183) señala que las novelas históricas sobre el Descubrimiento cuyo protagonista no es Colón se limitan a aludir al motivo del Paraíso como principal móvil del almirante.

Sé a ciencia cierta que hay grande, poblada y rica tierra al Oeste; sé que navegando hacia el Oeste iría a lo seguro. Pero si viene a saberse de mi certeza [...] quedaría muy menguado el mérito de mi empresa. Peor aún: no faltaría el favorecido [...] que consiguiera las naves en mi lugar, y me birlara la gloria que tengo en mayor precio que cualquier otra honra. (Carpentier, 1979: 84)

En realidad, su preocupación no es para menos: la referencia al hallazgo vikingo de la isla canadiense de Terranova, efectuado alrededor del siglo XI, sí le niega a la primera travesía de Colón por América su carácter pionero. He ahí la importancia de retomar un pasaje clave de la historia ignorado por la tradición y que se constata incluso en los asentamientos de L'Anse aux Meadows<sup>8</sup> cuyos trabajos de excavación se inspiraron, de hecho, en las sagas nórdicas (Wallace, 2009: 115). Ahora, diversos historiadores se habían cuestionado ya la supuesta intención de Cristóbal Colón de llegar a las Indias. De acuerdo con Acosta (1980) en su revisión de la bibliografía sobre el almirante, Colón tuvo conocimiento de tierras ubicadas a 150 leguas al suroeste de Portugal avistadas por un tal Diego de Teide, por lo cual "contaba con datos precisos, y no sólo con quimeras de visionario" (32). En efecto, si bien se han estudiado las fuentes que motivaron a Colón para hacerse a la mar en un intento de romper con esa imagen de explorador intrépido, la ciencia histórica<sup>9</sup> coincide en refutar un posible conocimiento de la leyenda nórdica por parte de Colón y señala, a su vez, la serie de dificultades que los vikingos enfrentaron para transmitir su experiencia a las siguientes generaciones debido a la escasez de registros escritos (Lois, 2004) —una postura claramente divergente a la desviación histórica que estructura la trama de *El arpa y la sombra*.

En esta misma línea, el Cristóbal Colón que narra los sucesos desde su lecho de muerte no resulta el hombre representado por diversos textos historiográficos. En particular, Carpentier retoma el trabajo del Conde Roselly de Lorgues *Historia de la vida y viajes de Cristóbal Colón*, obra original dividida en tres tomos publicados entre 1858 y 1878. Ahora, a diferencia de lo relatado en la primera parte de la novela de Carpentier, este texto no presenta referencia directa de un posible encargo por parte del Papa Pío IX con el objeto de justificar la beatificación del almirante. No obstante, es evidente el motivo que condujo al autor cubano a retomar este escrito, ya que en él se acrecientan las virtudes del personaje e incluso se exhiben múltiples elogios hacia su persona: "muy pocos hombres habrán producido las edades de genio tan colosal como el protagonista de esta historia, pero ninguno habrá tan maltratado en su fama póstuma como Colón.

---

<sup>8</sup> Traducido al español como "La ensenada de las medusas".

<sup>9</sup> La tesis sobre el desconocimiento de Colón respecto a las historias nórdicas se basa principalmente en los trabajos de Henry Vignaud (1947) y Seymour Phillips (1994).

Ya es hora, pues, de volver por los fueros de la verdad histórica hollada” (De Lorgues, 1878: 6). Así, Carpentier alude a dicha obra con el propósito de realizar una crítica irónica<sup>10</sup> al retrato idealizado del marino que los historiadores han concebido por años. En efecto, su postura respecto a la configuración del almirante a partir del discurso histórico oficial se hace aún más explícita en el pasaje durante el cual Pío Nono reflexiona sobre el proceso de escritura de esta biografía:

Había pedido al Conde [...] que escribiese una verídica historia de Cristóbal Colón, a la luz de los más modernos documentos e investigaciones hechas acerca de su vida. Y en esa historia —la había leído y releído veinte veces— aparecía que el Descubridor de América era merecedor, en todo, de un lugar entre los santos mayores. Y [...] no podía haberse equivocado. Era un historiador acucioso, riguroso, ferviente, digno de todo crédito, para quien el gran marino había vivido siempre con una invisible aureola sobre la cabeza. (Carpentier, 1979: 53)

En este sentido, existe un cambio evidente entre el Colón configurado a partir del discurso historiográfico en la primera parte y el Colón humano que narra sus vivencias en la segunda: “marino desnortado [...] es cierto que, por voluntad de tu dueña, de prisa te fueron concedidas las órdenes menores franciscanas y que autorizado estás a usar el sayal sin capucha. Absurda porfía [...] ¡Fuego de lombardas y espíngolas ordenaría yo contra los Evangelios, puestos frente a mí, si me fuera posible hacerlo!” (Carpentier, 1979: 120). Incluso la división de la obra no es casual, pues permite advertir una exageración de la figura del almirante que el marino desmentirá a través de una confesión que abarca la mayor parte del texto. Por ende, en su intento de reescribir la historia, “Carpentier da una oportunidad a la otra historia, la hecha por hombres de carne y hueso y no por pretendidos héroes con afanes de hagiografía” (Souvirón López, 2001: 218). De hecho, en la tercera y última sección se aprecia mejor la dialéctica entre el discurso histórico oficial que presenta al almirante como un ídolo, y el discurso crítico alternativo de Carpentier que da voz a un simple humano encarnado por el propio Colón. Así, en “La sombra” el fantasma del marino acude a la asamblea vaticana que evalúa su propuesta de beatificación y, durante la sesión, se maravilla ante la cantidad de datos falsos y elogios que los historiadores refieren de los textos oficiales sobre su vida:

Un enfático resumen de lo que el Conde Roselly de Lorgues había expuesto, con lujo de apéndices y documentos probatorios. Al correr del discurso, cada vez más ditirámico y vocativo, el Invisible se enternecía de gusto. ¿Cómo [...] ante la prueba de que poseía po-

<sup>10</sup> La ironía refiere “el empleo de una palabra con el sentido de su antónimo”, es decir, implica un proceso de negación ya que el lector debe reconocer en ésta lo contrario de lo que se está diciendo (Ducrot y Todorov, 1974: 319).



deres sobrenaturales, de los cuales jamás hubiese tenido idea, irían a vacilar sus jueces?  
(Carpentier, 1979: 200)

En definitiva, la crítica resulta evidente. De ahí que Colón obtenga también el favor de la corona española y el dinero suficiente para efectuar su travesía por América a partir de un amorío no documentado con la Reina Isabel de Castilla: "En las noches de su intimidad, *Columba* —así la llamaba yo cuando estábamos a solas— me prometía tres carabelas, diez carabelas, cincuenta carabelas, todas las carabelas que quisiera" (Carpentier, 1979: 102). Así pues, el marino manifiesta en numerosas ocasiones el amor que le profesa a la monarca; pasión caracterizada por el secreto y la fidelidad a su dama, cánones del amor cortés. Por tanto, la imagen de la soberana acompañará al almirante desde su primer encuentro en Santa Fe hasta más allá de su propia muerte: "Madrigal de las Altas Torres<sup>11</sup> [...] no entendieron la constancia de un desvelo tenido en secreto, porque forzoso era que fuera ignorado por todos, teniendo ambos que callar lo que acaso fue [...], a partir de cierta época, brújula y norte de mis actos" (Carpentier, 1979: 220). En consecuencia, la relación de subordinación retratada en el discurso historiográfico entre el marino y su reina se transforma en la novela de Carpentier en un romance. De hecho, Isabel mantiene aventuras con otros hombres de la corte como Martín Vázquez de Arce, un guerrero muerto en combate contra los moros de Granada a quien, según Colón, la soberana mandó construir un sepulcro en la Catedral de Santa María de Sigüenza: "el hermoso Doncel [...], perecido por extremarse en pruebas de valentía ante su Dama —inspiradora de sus afanes, guiadora de sus empeños. ¡Y cuántos celos tenía yo a veces de ese joven guerrero poeta!" (Carpentier, 1979: 102). En suma, dentro de *El arpa y la sombra* se distorsiona incluso el sólido matrimonio constituido por los Reyes Católicos que ha sido ampliamente descrito en numerosas investigaciones históricas posteriores.<sup>12</sup>

### **Una ficcionalización de las grandes figuras históricas: la ausencia del narrador omnisciente**

Las transformaciones sociales en América Latina a fines del siglo xx provocaron un cambio radical en el estudio y análisis histórico, pues en contraste con los especialistas

---

<sup>11</sup> En múltiples ocasiones a lo largo de la novela Colón se refiere a la reina por su lugar de nacimiento, Madrigal de las Altas Torres, un municipio de la provincia de Ávila, en Castilla.

<sup>12</sup> A pesar de que el matrimonio de los Reyes Católicos fue arreglado a partir de las circunstancias políticas que atravesaba la Península, existe un consenso entre los historiadores respecto a que ambos conformaron una unión estable que permitió la configuración de España como uno de los primeros Estados modernos de Europa. Para más información consultar los trabajos de Zamora García (2006) y Rodríguez Valencia y Suárez Fernández (1960).

del siglo XIX cuya concepción de la historia giraba en torno a la reconstrucción de la vida y obra de los grandes líderes (Menton, 1993: 43), el trabajo de los historiadores latinoamericanos en las últimas décadas ha optado por centrarse en grupos minoritarios como una forma de ampliar el conocimiento de un pasado que todavía no se ha contado. Tal modificación repercutió también en el esquema tradicional del género literario, pero de manera inversa, ya que a diferencia del modelo tradicional de Scott en el que los personajes principales eran en su mayoría ficticios, estas nuevas novelas se inclinan por presentar como protagonistas figuras históricas reales, entre las que se hallan Maximiliano, Carlota, Cortés, Magallanes y Guillermo Prieto. De este modo, no resulta una casualidad que en *El arpa y la sombra* sea el propio almirante el encargado de narrar su vida y, por tanto, de desmentir los mitos sustentados por la tradición respecto a su persona. En efecto, la producción anterior de Carpentier empleaba únicamente figuras históricas menores, casi desconocidas y marginadas de la historiografía como Paulina Bonaparte en *El reino de este mundo* y Víctor Hugues en *El siglo de las luces*, junto a protagonistas que pertenecían por entero al imaginario de su autor (Acosta, 1980: 26). Por ende, al romper con este modelo en su última obra, Carpentier se posiciona como uno de los primeros en retomar personajes con un reconocimiento mayor para exhibirlos como protagonistas de sus novelas históricas —una estrategia que define, de hecho, la renovación de este género narrativo.

Así, la segunda parte de *El arpa y la sombra* se caracteriza por el uso de la primera persona, distanciándose del narrador omnisciente con conocimiento absoluto de los sucesos y pensamientos de los personajes que define el esquema de la novela histórica tradicional (Pons, 1996: 17). A pesar de estar narrados desde un punto de vista externo, los otros apartados enmarcan el relato de un Cristóbal Colón que refiere a viva voz la historia de su vida. En consecuencia, la confesión del almirante constituye la sección más extensa de la obra, donde el Colón ya moribundo adquiere una perspectiva histórica que le permite juzgar al otro Colón, al héroe descubridor del Nuevo Mundo. Con dicha estrategia, la figura parece duplicarse sobre sí misma. De esta forma, su relato oscila “entre el presente del yo-sujeto narrador y el pasado del yo-objeto narrado” (Palmero González, 2007: 109); es decir, “La mano” conforma la narración de un almirante que reflexiona, desde un presente que lo postra en su lecho de muerte, sobre un pasado que habla también a través de su propia boca:

sí, ahora que estoy en los umbrales de la muerte me aterra la palabra, pero en este memorial que releo está bien claramente escrita. [...] Pido licencia para la *mercaduría de esclavos*. Afirmo que los caníbales de estas islas serán *mejores que otros ningunos esclavos* (Ya que no doy con el oro, pienso yo, puede el oro ser substituido por la irremplazable energía de la carne humana). (Carpentier, 1979: 162)

En este sentido, por medio de la narración en primera persona se superponen dos tiempos, lo que difumina la separación entre los distintos acontecimientos —una táctica denominada por Aínsa (1991) como la “abolición de la distancia épica”—. Por último, a partir de esta confesión de Colón comienzan a borrarse las versiones historiográficas sobre el Descubrimiento, transformando al segundo apartado en “un desvío que permite, desde la zona de lo privado, descubrir el proceso de construcción de una escritura histórica engañosa” (Souvirón López, 2001: 220). En efecto, el empleo de la primera persona da lugar a un Colón que desmiente y contradice la configuración que se ha hecho de él como figura histórica: “de repente me saqué de las mangas un tío almirante; me hice estudiante graduado de la Universidad de Pavía, cuyos claustros jamás pisé en mi jodida existencia; me hice amigo —sin haberle visto la cara— del rey Renato de Anjou y piloto distinguido del ilustre Coulon, el Mozo” (Carpentier, 1979: 95). Es entonces que, mediante la propia voz del almirante, se recupera un pasado hecho de ocultamientos y mentiras.

### **Las nociones bajtinianas: dialogismo y polifonía**

Ahora bien, al criticar la verdad única defendida por el discurso histórico, estas nuevas novelas proyectan visiones dialógicas; esto es, exponen dos o más interpretaciones de los acontecimientos, de los personajes que participan en ellos y de la visión del mundo que los mueve a actuar. Porque, para Bajtín (1986), lo dialógico “es un fenómeno casi universal que penetra todo el discurso humano” (67) y, por tanto, se encuentra de forma intrínseca en la novela, campo para la representación de diferentes voces, personajes, hechos e ideologías como manifestaciones de la vida humana. Así pues, en la última parte de la obra de Carpentier se aprecia una conjunción de voces distintas que no permiten una lectura única del asunto que los ocupa: la beatificación de un hombre. El debate entre las posturas divergentes de la historia se desarrolla a través de la boca de figuras históricas anacrónicas que ofrecen acusaciones y defensas ante un Cristóbal Colón fantasma que en media discusión espera la sentencia del jurado más exigente, Carpentier, cuyo veredicto se hace explícito en las palabras del almirante: “con tu regalo de enfermedades ignoradas donde arribaste, en tus buques llevaste la codicia y la lujuria, el hambre de riquezas, la espada y la tea, la cadena, el cepo, [...] allí donde se te vio llegar como hombre venido del cielo” (Carpentier, 1979: 184). En definitiva, a partir de esta aglutinación de diferentes discursos y posturas autónomas se configura la novela polifónica, definida por esa pluralidad de voces y conciencias independientes que la constituyen (Bajtín, 1986: 15). En esta línea, “La sombra” proporciona la mayor cantidad de ejemplos, ya que durante la asamblea cada personaje adopta una posición

en específico con respecto a la postulación del almirante. Por consiguiente, en el transcurso de la discusión en torno al cargo de concubinato, se establece un diálogo entre el Abogado del Diablo y el Presidente de la reunión, dos posturas confrontadas que introducen razones a favor de su posición en una disputa terciada por el propio Colón:

“¡Un poco de compostura!” —clama el Presidente. —“Esa joven, dechado de virtudes, a quien el gran hombre quería y respetaba...” —“Tanto la respetaba que le hizo un hijo” — larga, casi grosero, el luciferino letrado: “Y Colón se sabía tan responsable del estropicio que acaso por tratar de remediarla en su soledad [...] cuando Rodrigo de Triana lanzó el grito famoso de ¡Tierra, Tierra! ...” —“Dejemos quieto a Rodrigo de Triana y el asunto de los 10 000 maravedís, que mejor estaban en manos de una joven madre que en las de un marino cualquiera [...]” (—“Sí, sí, sí... Dejen tranquilo a Rodrigo de Triana porque si tras de él me vienen los Pinzón y mis criados, Salcedo y Arroyal, [...] mi causa se va a hacer puñetas”). (Carpentier, 1979: 214-215)

## Conclusiones

En definitiva, a partir de lo expuesto se evidencia que *El arpa y la sombra* de Carpentier (1979) pertenece al conjunto de obras, escritas en América Latina desde la década de los setenta del siglo XX, denominada en los últimos años por la teoría literaria como nuevas novelas históricas. Primero, porque a diferencia del modelo tradicional de este género narrativo, el texto lleva a cabo una crítica al discurso historiográfico oficial de los sucesos que enmarcan el Descubrimiento de América y la versión consolidada de la figura de su descubridor. Por ende, en vez de presentarse como un héroe o un santo, Colón se describe a sí mismo como un hombre consciente de la inexactitud de las historias que se cuentan sobre los grandes personajes históricos. Asimismo, la distorsión consciente de los eventos y la recuperación de hechos no referidos en el discurso histórico a partir de la narración en primera persona conforman en Carpentier una manera de descolonizar la historia del continente. En esa misma línea, el entrecruzamiento de los distintos discursos que da lugar al dialogismo y que le otorga a *El arpa y la sombra* su carácter polifónico le permite al autor reescribir otra historia: es decir, inventar el pasado, cuestionar el discurso historiográfico y sus versiones que sostienen tópicos e imágenes fundantes de una supuesta identidad americana que, de hecho, ha sido impuesta por la tradición (Bravo Herrera, 2012: 90). Carpentier, a través de dichas estrategias narrativas, busca revelar la otra cara de un discurso que no corresponde a la realidad discursiva de América Latina.

## Referencias bibliográficas

- ACOSTA, Leonardo. (1980). "El almirante, según don Alejo". *Casa de las Américas*, 21(121), 26-40.
- AÍNSA, Fernando. (1991). "La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana". *Cuadernos americanos, Nueva Época*, 4(28), 13-31. <http://www.cialc.unam.mx/ca/ne/NE-28.pdf>
- ALMAGRO BASCH, Martín. (1966). "Prehistoria y huellas vikingas en el N. E. de América". *Atlántida*, 4(21), 324-328.
- BAJTÍN, Mijaíl. (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski* (Tatiana Bubnova, Trad.). México: Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1979).
- BAJTÍN, Mijaíl. (1995). *El método formal en los estudios literarios* (Tatiana Bubnova, Trad.). Madrid: Alianza. (Obra original publicada en 1994).
- BRAVO HERRERA, Fernanda Elisa. (2012). "(Auto)biografía e historia en *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier". En Marta Álvarez y Antonio Gil González (eds.), *Metanarrativas Hispánicas*. Berlín: Editorial Lit Verlag. 83-92.
- CAMPANELLA, Noemí. (2003). *La novela histórica argentina e iberoamericana hacia fines del siglo xx, 1969–1999*. Buenos Aires: Vinciguerra.
- CARPENTIER, Alejo. (1979). *El arpa y la sombra*. México: Siglo XXI.
- DE LORGUES, Roselly. (1878). *Historia de la vida y viajes de Cristóbal Colón. Tomo I*. (D. Pelegrin Casabó y Pagés, Trad.). Barcelona: Jaime Seix. (Obra original publicada en 1858).
- DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. (1974). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* (Enrique Pezzoni, Trad.). Argentina: Siglo XXI.
- DURÁN LUZIO, Juan. (1982). "Un nuevo Epílogo de la Historia: *El Arpa y la Sombra*, de Alejo Carpentier". *Casa de las Américas*, (125), 100-110.

- GALVÁN, Fernando. (1996). "Ficción histórica y metaficción historiográfica: el caso inglés".  
*1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 10, 91-97.
- GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, Roberto. (1999). *Alejo Carpentier: El peregrino en su patria*.  
México: UNAM.
- GRINBERG PLA, Valeria. (2000, julio). "La novela histórica de finales del siglo xx y las nuevas corrientes historiográficas". *V Congreso Centroamericano de Historia*. Congreso celebrado en la Universidad Nacional de El Salvador, San Salvador. Recuperado el 2 de enero de 2021 de <http://istmo.denison.edu/n02/articulos/novhis.html>
- GRÜTZMACHER, Lukasz. (2006). "Las trampas del concepto 'la nueva novela histórica' y de la retórica de la *historia postoficial*". *Acta Poética*, 27(1), 141-167. <http://dx.doi.org/10.19130/iifl.ap.2006.1.193>
- KOHUT, Karl. (1997). *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Madrid: Publicaciones del Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Católica de Eichstätt.
- LOIS, Carla. (2004). "Cartografías de un Mundo Nuevo. Las geografías de Cristóbal Colón". *Terra Brasilis (Nova Série)*. *Revista da Rede Brasileira de História da Geografia e Geografia Histórica*, (6), 13-39. <http://redebrasilis.net/TerraBrasilis/TerraBrasilis-6.pdf>
- LUKÁCS, Georg. (1966). *La novela histórica* (Jasmin Reuter, Trad.). México: Ediciones Era. (Obra original publicada en 1955).
- MENTON, Seymour. (1993). *La nueva novela histórica de la América Latina 1979–1992*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MOMPÓ VALOR, Javier. (2007). "El arpa y la sombra: procesos intertextuales en la construcción del personaje de Cristóbal Colón". *América Sin Nombre*, (9-10), 139-147. <https://doi.org/10.14198/AMESN2007.9-10.19>
- MORALES JASSO, Gerardo; BAÑUELOS AQUINO, Víctor Manuel. (2017). "Debates en torno al concepto de 'novela histórica'. Propuestas desde el diálogo entre la historiografía y la crítica literaria". *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, 38(152), 267-302. <http://dx.doi.org/10.24901/rehs.v38i152.361>



- MORALES PIÑA, Eddie. (2001). "Brevísima relación de la nueva novela histórica en Chile". *Notas Históricas y Geográficas*, (12), 177-190. <https://www.revistanotashistoricasygeograficas.cl/index.php/nhyg/article/view/144>
- PADURA FUENTES, Leonardo. (1987). *Colón, Carpentier, la mano, el arpa y la sombra*. La Habana: Universidad de la Habana.
- PALMERO GONZÁLEZ, Elena. (2007). "El último viaje a los orígenes de Alejo Carpentier: *El arpa y la sombra*". *Contexto: Revista Anual de Estudios Literarios*, 11(13), 105-118. <http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/10856>
- PELLICER, Rosa. (2004). "Colón y la busca del paraíso en la novela histórica del siglo xx (de Carpentier a Roa Bastos)". *América Sin Nombre*, (5-6), 181-187. <http://dx.doi.org/10.14198/AMESN2004.5-6.22>
- PHILLIPS, Seymour. (1994). "The Outer World of the European Middle Ages". En Stuart Schwartz (ed.), *Implicit Understandings. Observing, Reporting and Reflection on the Encounters between Europeans and Other Peoples in the Early Modern Era*. Inglaterra: Cambridge University Press. 23-63.
- PONS, María Cristina. (1996). *Memorias del olvido. Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo xx*. México: Siglo XXI.
- RODRÍGUEZ SANCHO, Javier. (2003). "La nueva novela histórica: espacio para el encuentro entre literatura e historia en América Latina y el Caribe en la óptica de Carpentier". *InterSedes: Revista de las Sedes Regionales*, 4(6), 69-84.
- RODRÍGUEZ VALENCIA, Vicente; SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis. (1960). *Matrimonio y derecho sucesorio de Isabel la Católica*. Valladolid: Facultad de Teología.
- RUBIANO, Martha Lucía. (2001). "La reescritura de la Historia en la Nueva Novela Histórica". *Cuadernos de Literatura*, 7(13-14), 136-142.
- SARANGO JARAMILLO, Cristhian. (2018). "Análisis comparatístico de la novela El arpa y la sombra de Alejo Carpentier y los documentos y recursos sobre Cristóbal Colón". Universidad Técnica Particular de Loja. Recuperado el 4 de enero de 2021 de [https://www.researchgate.net/publication/327011552\\_Analisis\\_comparatistico\\_de\\_la\\_novela\\_El\\_Arpa\\_y\\_la\\_Sombra\\_de\\_Alejo\\_Carpentier\\_y\\_los\\_documentos\\_y\\_recursos\\_sobre\\_Cristobal\\_Colon](https://www.researchgate.net/publication/327011552_Analisis_comparatistico_de_la_novela_El_Arpa_y_la_Sombra_de_Alejo_Carpentier_y_los_documentos_y_recursos_sobre_Cristobal_Colon)

- SOUVIRÓN LÓPEZ, Begoña. (2001). "Entre *El arpa y la sombra*: la mano... Construcción y deconstrucción del personaje histórico y héroe mítico Cristóbal Colón en la obra de Alejo Carpentier". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 30, 207-225. <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0101110207A>
- VALERO COVARRUBIAS, Alicia. (1989). "El arpa y la sombra de Alejo Carpentier: una confesión a tres voces". *Cuadernos Americanos*, 3(2), 140-144.
- VELAYOS ZURDO, Óscar. (1990). *Historia y Utopía en Alejo Carpentier*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- VIGNAUD, Henry. (1947). *Cristóbal Colón y la Leyenda*. Buenos Aires: Argos.
- WALLACE, Birgitta. (2009). "L'Anse aux Meadows, Leif Ericksson's Home in Vinland". *Journal of the North Atlantic*, 2(2), 114-125. <https://doi.org/10.3721/037.002.s212>
- ZAMORA GARCÍA, Francisco. (2006). "Isabel la Católica y el consentimiento matrimonial". *Alcalibe: Revista Centro Asociado a la UNED*, (6), 131-144.

## À la rencontre de quelques avant-gardes choisies

### Meet a Few Chosen Avant-gardes

Monique LANDAIS CHOIMET

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | México

Contacto: [moniquelandais@filos.unam.mx](mailto:moniquelandais@filos.unam.mx)

#### Resumen

Este artículo emprende un recorrido elegido a través de las diversas manifestaciones vanguardistas que florecieron desde finales del siglo XIX hasta la década de los 60. Las razones de su surgimiento y los excesos de sus creaciones constituyen los ejes del presente ensayo. Partiendo del imaginario fantasioso de Alfred Jarry encarnado por *El rey Ubu*, llegaremos a los sarcasmos de Boris Vian cantando *La Java des bombes atomiques*, para terminar con *la belleza convulsiva* de Paul Éluard. Al proclamarse como los defensores del anti-arte, rechazan la razón y se apoyan en el absurdo. Se caracterizan por el caos y la imperfección, lo que les lleva a cometer a veces actos destructores de obras míticas cuyo valor sagrado está arraigado en la opinión popular. A su vez, preconizan la no-significación y la contradicción como principios rectores de su creación. Coherentes con sus aspiraciones a la independencia total y en cualquier ámbito que fuera, incluyendo el político, experimentan una libertad creativa absoluta. Provocación, transgresión y subversión animan estos textos ansiosos de abrir nuevos horizontes poéticos de escritura y de lectura. Desde una doble aproximación, teórica y crítica, intentaremos forjar una visión renovada de esta creación desconcertante a través de las expectativas contemporáneas.

**Palabras clave:** vanguardias, excesos, transgresión, subversión, fantasía

#### Abstract

This article undertakes a chosen journey through the various avant-garde manifestations that flourished since the end of the 19th century to the 60s. The reasons for their emergence and the excesses of their creations constitutes the axes of this essay. Starting from the fanciful imaginary of Alfred Jarry incarnated by *King Ubu*, we will arrive at the sarcasms of Boris Vian singing *La Java des bombes atomiques*, to end with *the convulsive beauty* of Paul Éluard. By proclaiming themselves as the defenders of anti-art, they reject reason and rely on the absurd. They are characterized by chaos and imperfection, which leads them to sometimes commit destructive acts of mythical works whose sacred value is rooted in popular opinion. In turn, they advocate non-signification and contradiction as the guiding principles of their creation. Consistent with their aspirations for total independence and in whatever fields, including politics, they experience absolute creation freedom. Provocation, transgression, and subversion animate these texts eager to open new poetic horizons of writing and reading. From a double approach, theoretical and critical, we will try to forge a renewed vision of this disconcerting creation through contemporary expectations.

**Keywords:** vanguards, excesses, transgression, subversion, fantasy

Vive la nuit, j'ai levé l'ancre  
À moi les pluies d'astéroïdes  
Et les comètes à l'œil livide  
Diamants éparpillés dans l'encre  
À moi les étoiles de miel  
"Fleurs de topaze et de rubis  
À moi le silence éternel  
De l'espace infini

—Boris Vian, *Terre-Lune*

Pour comprendre la nature et la fonction des avant-gardes, il est nécessaire de faire un détour vers l'étymologie de ce terme afin d'en saisir l'origine combative et peut-être même belliqueuse puisqu'il appartient à ses débuts au domaine militaire. En latin, *ab-ante* signifie " sans personne devant " ; ce qui indique une position à la fois agressive et protectrice par rapport à l'arrière-garde. De fait, le *Dictionnaire Larousse* désigne par ce vocable " un détachement naval ou terrestre qui, en formation de combat, se trouve en avant du dispositif principal pour faciliter son engagement " (2008). On attend de ces éclaireurs qu'ils libèrent le passage de possibles embûches, qu'ils innovent en matière de tactiques efficaces et décisives pour faciliter la suite des affrontements en leur faveur et assurer un changement définitif du cours de l'histoire. Car il s'agit bien de conflit opposant, en ce qui concerne la littérature cette fois-ci, les Anciens et les Modernes, tout comme le réfère le xviième siècle. Une lutte séculaire voulant porter un coup décisif aux structures et canons considérés alors comme des obstacles obstruant la vitalité et la créativité en matière littéraire et artistique. Ce pouvoir gagné sur la génération précédente, estimée intolérable et caduque, instaure non seulement un nouvel art poétique et esthétique, et peut-être même éthique, mais entraîne aussi des points de vue et des comportements pour le moins innovants. En ce qui concerne plus particulièrement le domaine littéraire du xxème siècle, l'avant-garde s'atteste visionnaire, expérimentale, déconcertante et subversive. Imbue de deux missions fondamentales, elle se fait fort de rompre avec la tradition ancrée dans les théories et pratiques académiques tout en repoussant les limites imposées par celles-ci. Ces mouvements de rébellion sont aussi l'apanage de l'art pictural, sculptural et cinématographique. Fantaisie ubuesque et impressionnisme, dadaïsme et cubisme, surréalisme et art abstrait, Nouveau Roman et Nouvelle Vague, partagent la même volonté d'instaurer un renouveau à la fois provocateur et libérateur. Agitateurs d'idées, lanceurs d'alarme de l'époque, ils refusent les sentiments défaitistes et pessimistes successifs aux grands cataclysmes historiques. Fiers de leur esprit vigoureux et fertile, ils communiquent à leurs arts bien au-delà de l'instinct de survie, la fougue d'un organisme vivant en constante métamorphose et expansion. Jouissant d'une énergie peu commune et d'une ins-

piration fertile extraordinaires, ils détiennent un pouvoir grandissant qui leur permet d'exercer une appréciable influence sur les domaines politique, social et philosophique. Il n'y a aucun doute que leurs empreintes restent visibles encore aujourd'hui dans les romans indécidables de l'extrême-contemporain de Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard ou encore Chloé Delaume.

À contre-courant et avec une violence égale aux injustices subies, ils s'insurgent contre les ruptures inacceptables de l'Histoire et la perte des valeurs humaines : les crises successives de la Troisième République, la Première Guerre Mondiale tristement connue comme " la Der des Ders ", et à sa suite, l'inattendue et monstrueuse Deuxième Guerre Mondiale, les guerres d'Indépendance justifiées et paradoxalement, si ruineuses. Ils s'insurgent contre cette idée mensongère selon laquelle l'Histoire ne serait qu'une longue suite d'événements chronologiques, liés par une relation causale immanente et cohérente. Eux n'y voient qu'une ligne brisée faite de ruptures, de chaos, d'incohérences et d'illogismes auxquels nous devons nous soustraire. Pour s'opposer autant que faire se peut à toutes ces iniquités, les artistes révoltés organisent leurs propres salons et expositions, publient leurs revues respectives et dictent les nouveaux principes recteurs de leurs courants, écoles et mouvements. Dotés d'une énergie hors norme et d'une conviction révolutionnaire, ils font date dans l'histoire littéraire et artistique, marquant ainsi un point de non-retour axé vers de nouveaux horizons multiples et encore ignorés. Afin de mieux saisir l'ampleur de leur impact, nous observerons maintenant les principes recteurs qu'ils défendent avec tant de véhémence.

En accord avec l'esprit de révolte de leur époque, ils soutiennent une position en rupture avec le passé. Rappelons le scandale provoqué par *La Fontaine* de Marcel Duchamp, née en 1917 du simple geste de renversement d'un urinoir ; pure provocation, cette mise en scène artistique d'un objet anti-esthétique, d'ordre scatologique, change le liquide souillé qui s'y écoule en source de vie. Autrement dit, tout objet s'exposant dans un musée est *ipso facto* mystifié, élevé au rang d'œuvre d'art ; admiré et commenté, il devient objet de référence culturelle. Selon moi, deux leçons restent à tirer de cet outrage qui n'est pas sans rappeler les incartades carnavalesques de François Rabelais au XVI<sup>ème</sup> siècle. La première oblige le spectateur blasé que nous sommes à poser un nouveau regard sur les êtres et les objets qui nous entourent, que nous ne voyons plus vraiment pour les avoir banalisés. Un simple décalage, une perspective différente, suffisent à les réanimer littéralement alors que notre indifférence les a déjà anéantis, tués. En réalité, le ready-made ne fait qu'accentuer l'idée des impressionnistes de privilégier l'approche personnelle du réel au détriment de la représentation hégémonique de l'Académie. La deuxième leçon donnée par Marcel Duchamp semble viser avec une ironie acerbe le mauvais goût répandu chez certains confrères. Cet artiste dissident leur reprochait leur manque d'esprit critique et partant, leur adhésion à toute nouvelle tendance à

la mode. Optant pour une posture antagonique, il nie l'utilité primaire de l'urinoir et le sublime en un objet de décor et de bien-être ; au lieu de se placer à la fin d'un processus biologique des plus naturels et automatisés correspondant à l'évacuation nécessaire d'un liquide souillé, il se positionne à son début pour en souligner l'absorption bienfaisante et plaisante. Le sens de l'objet s'en trouve diamétralement inversé et le spectateur déconcerté. Qui ne se souvient, par ailleurs, de l'affront dadaïste causé à La Joconde consistant à l'affubler d'une moustache et d'une légende offensantes : *L.H.O.O.Q.* (1919). Sarcasme, humour et irrespect s'allient dans ces transgressions ludiques et insultantes afin d'affirmer, envers et contre tous, une liberté d'expression absolue.

### La 'Pataphysique

Rejeter la représentation " fidèle " et la figuration " exacte " revient à s'exclure du réalisme et du naturalisme pour laisser libre cours à une imagination débordante. C'est dans ce sens qu'Alfred Jarry dresse le portrait caricatural du Père Ubu, figure inspirée de son professeur de Physique, M. Hébert, durant ses années de collègue. Il dénonce les formes de la perversion, de l'abus de pouvoir et de la déchéance, conséquences de l'ambition illimitée et de la convoitise effrénée. Sous le couvert d'un comique grotesque, l'auteur attaque les dérives de l'autoritarisme issu d'une compréhension erronée de la philosophie nietzschéenne. Lorsque Friedrich Nietzsche développe la notion de volonté de pouvoir incarnée dans le surhomme, certains y entendent que tout ce qui est possible est permis. Il en va ainsi de la doctrine nazie et de toutes les dictatures européennes qui émergent au début du siècle. Jarry décide alors de mettre sa fantaisie hilarante et sa verve intarissable au service de la dénonciation des excès des puissants et de l'apathie populaire. Il est le fondateur de la 'Pataphysique, appellation qui vient toujours précédée de l'apostrophe afin d'éviter les confusions humoristiques dérivées des paronymes tels que patte à physique, pâte à physique ou encore pas ta physique. Il définit cette science nouvelle comme suit dans son ouvrage *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* :

La **pataphysique** [...] est la science de ce qui se surajoute à la métaphysique, soit en elle-même, soit hors d'elle-même, s'étendant aussi loin au-delà de celle-ci que celle-ci au-delà de la physique. Ex. : l'épiphénomène étant souvent l'accident, la **pataphysique** sera surtout la science du particulier, quoiqu'on dise qu'il n'y a de science que du général. Elle étudiera les lois qui régissent les exceptions et expliquera l'univers supplémentaire à celui-ci. [...] Science des solutions imaginaires, qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité. (Jarry, 1972 : 668-669)



D'autres le suivront tout au long du xxème siècle et jusqu'à nos jours, insistant sur la certitude que la 'Pataphysique permet de concevoir des solutions imaginaires en pratiquant l'équivalence des contraires. Loin de nier les différences, elle les considère comme les deux parties complémentaires d'un paradoxe. Elle " se place délibérément à l'extérieur pour observer autrement, ce qui conduit à une désintégration et une reconstruction de la vision du monde qui peut s'avérer très fructueuse pour l'esprit " (Expositions BNF, 2012). Alfred Jarry a pu compter sur de nombreux adeptes pour perpétuer son héritage ; ceux-ci continuent d'ailleurs à grossir les rangs de son Collège, créé en 1948 par ses disciples Emmanuel Peillet, connu comme le Dr. Sandomir, et Satrape Boris Vian aux trente pseudonymes. Ce dernier qui possède plusieurs cordes à son arc (ingénieur, poète, trompettiste féru de jazz, compositeur-interprète, romancier et déserteur), s'inscrira en lettres d'or dans la lignée pataphysicienne avec des chansons engagées, à la tonalité satirique inégalable : *Le Déserteur*, *J'suis snob*, *La Java des bombes atomiques*, dont voici un extrait :

Sachant proche le résultat  
Tous les grands chefs d'État  
Lui ont rendu visite  
Il les reçut et s'excusa  
De ce que sa cagna  
Était aussi petite  
Mais sitôt qu'ils sont tous entrés  
Il les a enfermés  
En disant soyez sages  
Et quand la bombe a explosé  
De tous ces personnages  
Il n'est plus rien resté

Tonton devant ce résultat  
Ne se dégonfla pas  
Et joua les andouilles  
Au tribunal on l'a traîné  
Et devant les jurés  
Le voilà qui bafouille  
Le voilà qui bafouille  
Messieurs c'est un hasard affreux  
Mais je jur' devant Dieu  
En mon âme et conscience

Qu'en détruisant tous ces tordus  
Je suis bien convaincu  
D'avoir servi la France  
On était dans l'embarras  
Alors on l'condamna  
Et puis on l'amnistia  
Et l'pays reconnaissant  
Lui fit immédiatement  
El'ver un monument

(variante)

L'élut immédiatement  
Chef du gouvernement. (Vian cité dans Noël, 2004 : 442)

Dans la Postface qu'il intègre au recueil *Textes et chansons* de Boris Vian, le critique et collectionneur Arnaud Noël (2004) justifie de cette façon l'ordre qu'il a adopté et qui peut paraître surprenant pour un lecteur non initié :

Oui, l'ordre que nous avons donné à ces textes peut paraître arbitraire. Qu'on veuille bien nous croire, il ne l'est pas. Si un chant de colère précède des couplets drôles (de drôles de couplets) et qu'un poème d'amour ou d'amitié les suit, c'est que Boris Vian vivait ainsi chacune de ses journées, comme un homme tout simplement, bien vivant, bien complet, qui rage et rit tour à tour, qui déteste et qui aime, et qui chaque jour n'a que sa lucidité et son cœur à opposer à la haine et à la sottise. (189)

Tenant pour valeur suprême l'originalité de la création littéraire, les pataphysiciens se veulent équitables ; d'où leur ardeur à discréditer les œuvres reconnues et étudiées comme classiques et, par contre, à encenser celles qui sont reléguées dans l'oubli après avoir été jugées trop licencieuses ou dénuées d'intérêt. Afin de rétablir une certaine justice dans l'évaluation des œuvres existantes, il faut premièrement adopter un tout autre paradigme, et c'est sur la maxime suivante, empruntée à Robert de Flers et Gaston Armand de Caillavet, que se base Boris Vian pour entreprendre ce labour titanesque : " Je m'applique volontiers à penser aux choses auxquelles je pense que les autres ne penseront pas " (Vian, 1954). Sous leur influence naît par la suite l'OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle) dont le chef de file, Raymond Queneau, soumet son esthétique aux probabilités mathématiques, offrant à son lecteur de construire lui-même les *Cent mille milliards de poèmes* grâce au subtil découpage d'un seul et unique ouvrage.

Exigeant une totale liberté d'expression en toute impunité, la 'Pataphysique exulte à fustiger les comportements absurdes de l'humanité qui la mènent droit à la catastrophe ainsi que l'a prouvé l'Histoire avec " sa grande hache " quelques années plus tard. L'attitude irrationnelle des gouvernants, l'obéissance aveugle des peuples à des contraintes inadaptées aux nouvelles circonstances, l'inertie et la superficialité ambiantes, le manque total de vision à long terme, provoquent la discontinuité, les fissures, les brèches et les ruptures historiques dont parle Michel Foucault dans son essai, *L'archéologie du savoir* (1969). Et ces aberrations marquent également et à jamais l'histoire de chaque individu. C'est justement pour échapper au carcan de l'Histoire qui brise des vies par milliers que naît le Dadaïsme, courant qui s'inspire directement de la 'Pataphysique et qui en élargit la gamme. Parmi les expérimentations les plus hardies qu'ait connues la littérature française, le dadaïsme s'affiche en première place tout comme le cubisme dont il est le contemporain.

## Le dadaïsme

Mouvement détracteur, d'opposition radicale, Dada détruit mais, paradoxalement, et comme toute manifestation littéraire et artistique, il ne saurait exister sans à la fois construire. Selon le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (2005), Dada est " un mouvement artistique, créé en 1916, protestant par la dérision et l'irrationalité contre l'absurdité universelle ". En suivant les pas de ces prédécesseurs pataphysiciens, il dénigre la raison et s'inscrit dans l'absurde pour s'affirmer comme la dissidence artistique. C'est en Suisse que le mouvement voit le jour sous l'égide de Tristan Tzara, venu de Roumanie, et de Hugo Ball, originaire d'Allemagne. Résultat du dégoût ressenti par une jeunesse maltraitée par la Première Guerre Mondiale, Dada exprime le désenchantement mais aussi l'urgence d'un changement radical. Son nom dénote d'ailleurs ce souhait en s'affichant délibérément comme anti-art. Plusieurs hypothèses tentent d'expliquer ses origines : le premier mot apparu sur la page d'un dictionnaire qui aurait été ouverte au hasard ; l'allusion à la comptine employant ce terme comme un refrain ; le balbutiement de l'enfant avant qu'il n'apprenne à parler. Quelle que soit l'option adoptée, le non-sens sera toujours présent et tel est bien l'objectif poursuivi par Dada. Lorsqu'il arrive à Paris en 1919, Tzara permet à ses amis surréalistes de briser les dernières entraves à leur liberté de création poétique afin d'accéder à *l'esprit nouveau* : " Vous êtes les maîtres de tout ce que vous casserez. On a fait des lois, des morales, des esthétiques, pour vous donner le respect des choses fragiles. Ce qui est fragile est à casser " (Lecherbonnier, Rincé, Brunel, et Moatti, 2003 : 204). Forts de leur position extrémiste qui rejette la beauté éternelle, l'harmonie et l'ordre institué, ils prônent le

chaos et l'imperfection ainsi que l'illustre ce poème intitulé *L'Homme approximatif* daté de 1931 :

le loup embourbé dans la barbe forestière  
crépue et brisée par saccades et fissures  
et tout d'un coup sa liberté sa joie et sa souffrance  
bondit en lui un autre animal plus souple accuse sa violence  
il se débat et crache et s'arrache  
solitude seule richesse qui vous jette d'une paroi à l'autre  
dans la cabane d'os et de peau qui vous fut donnée comme corps  
dans la grise jouissance des facultés animales paquets de chaleur  
liberté grave torrent que tu puisses enlever ma chair mon entrave  
la chaîne charnue autour de mes plantes vertigineuses impétueuses tensions  
aventures que je voudrais jeter par flaqes paquets et poignées  
à ma face honteuse timide de chair et de si peu de sourire  
ô puissances que je n'ai entrevues qu'à de rares éclaircies  
et que je connais et pressens dans la tumultueuse rencontre  
frein de lumière marchant d'un jour à l'autre le long des méridiens  
ne mets pas trop souvent ton carcan autour de mon cou  
laisse jaillir ma fuite de ma terreuse et terne créature  
laisse-la tressaillir au contact des terreurs corporelles  
s'échapper des cavernes veines des poumons velus  
des muscles presque moisissés et des ténèbres délirantes de la mémoire. (Tzara cité en  
Lecherbonnier *et al.*, 2003 : 206)

S'il est vrai que ce poème désoriente à la première lecture, il n'en reste pas moins que les récurrences lexicales se référant à l'emprisonnement, la souffrance, la violence ou la solitude, d'une part, et à la liberté, la jouissance, le sourire ou la rencontre, d'autre part, dresse le portrait d'un homme enchaîné mais combatif ; anxieux et désireux de se libérer. Les deux champs lexicaux antithétiques définissent l'état psychologique de Dada, duel et écartelé entre le conditionnement socio-historique de l'époque et l'envie irrépressible de vivre une vie exceptionnelle. Et c'est dans ce même état d'esprit, déchiré, exacerbé et revanchard que Picasso peint en 1937 *Guernica* pour en finir avec la banalité de la guerre. Si le chaos et l'imperfection hantent ces œuvres, c'est pour créer un effet spéculaire : le monde se reflète dans ce miroir impitoyable que sont le poème ou le tableau. Ils frappent le lecteur et le spectateur en usant de la sensibilité redoutablement efficace dont ils sont dotés en tant qu'objets esthétiques, infligeant ainsi une secousse qui les arrache brutalement à leur zone de confort. En optant pour la surprise

ou le choc même lors de la réception, ces œuvres se gravent dans l’œil et l’esprit de telle façon qu’elles restent gravées dans la mémoire émotionnelle *ipso facto*. Il semble qu’elles produisent un télescopage entre l’ensemble des connaissances déjà enregistrées et ce nouveau venu incongru qui les prend au dépourvu.

Si l’absence d’indices spatio-temporels, de référents onomastiques réels, de contexte historique précis, résulte évidente à la réception du poème de Tzara et de la peinture de Picasso, il est clair que ces auteurs ont décidé de rester dans la généralité pour donner une dimension universelle au message de libération et de paix délivré (Loria, 1995). À l’instar des artistes, les philosophes plébiscitent eux aussi l’abolition des frontières ressenties comme autant d’obstacles à l’entente humaine, vrai et unique progrès digne d’être défendu. Mais bien avant que Jacques Derrida ne développe sa théorie de la déconstruction et de la dissémination, les adeptes de Dada et les peintres cubistes avaient mis en œuvre ces deux notions complexes, fortement connotées et porteuses d’un avenir riche en découvertes. Aussi pouvons-nous reprendre l’une des réflexions du philosophe afin de fonder l’idée selon laquelle les œuvres mentionnées ci-dessus sont polyphoniques, polysémiques et cachent dans leurs angles et pliures de nombreux sens cachés car “ la parole dit toujours autre chose encore que ce qu’elle dit ” (Derrida, 1988 : 56). En matière d’art ou de littérature, il revient donc au récepteur de faire preuve d’empathie, d’imagination et d’intelligence afin de rendre sa juste valeur à l’œuvre offerte et d’en extraire la substantifique moelle ainsi que l’y engageait Rabelais.

Il ressort de ces associations interdisciplinaires que l’ombre tutélaire de Marcel Proust s’impose d’évidence quant à la volonté qu’a l’artiste de rendre sa création artistique ou littéraire aussi réelle que les faits concrets qui nourrissent son imaginaire. Aussi excentriques que puissent être les disciples de Dada, il n’en reste pas moins que leur exigence d’intégrité dépasse toutes les attentes. Soucieux de “ cohérence incohérente ” entre le dire et le faire, ils s’en remettent à l’immanence, à la spontanéité et au hasard afin de se soustraire à toute logique préméditée. Núria López Lupiáñez (2002) qui a consacré sa thèse à la pensée de Tristan Tzara, reconnaît l’influence bergsonienne tangible également dans l’œuvre proustienne. Les deux écrivains réservent une attention hypertrophiée à la notion du temps, qu’ils appréhendent à travers la durée, la fusion des objets, la multiplicité des états de conscience, la vision caléidoscopique, la simultanéité du passé-présent-futur et la mémoire ambivalente. Ainsi, loin d’inventer un avenir nihiliste, Dada s’inscrit dans le présent tout en le transcendant de par sa posture indépendante et intransigeante. Imbus d’un total pouvoir qu’ils se sont eux-mêmes attribués, les dadaïstes semblent faire écho à cette définition de la volonté de pouvoir élaborée par Gilles Deleuze (1985) : “ La volonté comme volonté de puissance a donc deux degrés extrêmes, deux états polaires de la vie, d’une part le vouloir-prendre ou vouloir-dominer, d’autre part le vouloir identique au devenir et à la métamorphose, ‘la vertu qui donne’

” (192). Tandis que les pataphysiciens privilégient l'équivalence des contraires, Dada accorde sa préférence à l'ambivalence ; le principe recteur idéal pour éviter toute conception monolithique et, partant, réductrice, de la littérature.

## Le surréalisme

C'est vers 1922 que Tristan Tzara décide d'assagir sa fougue et de mettre de l'ordre dans ses idées. Lors de son arrivée à Paris, il est accueilli avec enthousiasme par les surréalistes, pour qui il apparaît comme un précurseur mais aussi comme un mentor, tout au moins au début de leur rencontre. Plus modérés, André Breton et ses congénères impriment une touche romantique à leurs écrits. Qui ne connaît cette maxime du Pape du surréalisme, tel qu'on surnommait Breton, “ La beauté sera convulsive ou ne sera pas ”. Cette phrase prononcée par le narrateur de *Nadja* est devenue la devise des surréalistes de façon très opportune puisqu'elle rassemble, tout d'abord, le concept de la beauté autour duquel gravitent toutes leurs créations et, ensuite, la manière passionnelle de le percevoir et de se l'approprier. Cet aphorisme souligne l'idée d'une beauté apte à inspirer le poète pour lui permettre d'accéder au surréel. Le monde même en sera transformé. Si l'excès est donc encore perceptible, il n'aspire plus jamais à l'autodestruction ; sauf dans le cas de René Crevel qui préfère le suicide à la démence dont le menace un état tuberculeux fort avancé. La femme à la beauté sublime devient alors ouvertement l'objet de culte et la muse inspiratrice de ces poètes en quête d'absolu. Dès cet instant, l'amour apparaît comme la fusion du physique et du métaphysique qui transcende la condition terrestre et donne un sens à la vie. Cette passion symbolise le paroxysme de l'existence et elle est soumise au désir vécu comme le maître tout puissant qui intensifie non seulement la vie mais aussi la création poétique. Ce primat accordé à l'amour fou est sans nul doute l'apanage de Paul Éluard qui en ressent l'intensité plus que tout autre. Avec sa première femme María Benz, mieux connue sous le prénom affectif de Nusch, Éluard endure les effrois du deuil, de la perte irrémédiable :

“Le temps déborde”

Vingt-huit novembre mil neuf cent quarante-six

Nous ne vieillirons pas ensemble

Voici le jour

En trop : le temps déborde.

Mon amour si léger prend le poids d'un supplice. (Jean, 1968 : 31)

Quelques années plus tard, Salvador Dalí lui ravit Elena Ivanovna Diakonova, dite Gala, incarnation même de l'inspiratrice de ce poème, digne de l'érotisme exalté du Marquis de Sade :

“Corps memorable”

Et tu te fends comme un fruit mûr ô savoureuse  
Mouvement bien en vue spectacle humide et lisse  
Gouffre franchi très bas en volant lourdement  
Je suis partout en toi partout où bat ton sang

Car où commence un corps je prends forme et conscience  
Et même quand un corps se défait dans la mort  
Je gis en son creuset j'épouse son tourment  
Son infamie honore et mon cœur et la vie. (Jean, 1968 : 40)

À sa troisième femme qui l'accompagne jusqu'à ses derniers jours, Dominique Lemort, il dédie cet éloge en forme de distique, forme qu'il affectionne particulièrement, “ Mon aveugle voyante et ma vue dépassée ” (Jean, 1968 : 49). Et c'est avec cette nouvelle muse qu'Éluard prend un nouvel élan pour mener, toujours avec amour et conviction, passion et persévérance, un combat politique en faveur du système qu'il a toujours défendu, le communisme ; cause de sa rupture avec André Breton. Pour Éluard, ce régime représente l'humanisme, la fraternité et, au-delà de tout, une utopie porteuse d'un nouvel espoir mû par l'allégorie tant aimée du Phénix, maintes fois célébré. Friand d'images, Éluard illustre de temps à autre lui-même ses poèmes de dessins naïfs car il les voit simultanément en tableaux. De fait, peintres et poètes surréalistes entretiennent un dialogue privilégié et se répondent en écho à travers leurs œuvres empreintes d'oni-risme. La Bibliothèque de La Pléiade reproduit généreusement ces images qui semblent émaner des poèmes et les prolonger. Pablo Picasso, Marc Chagall, René Magritte, Valentine Hugo, Salvador Dalí, Man Ray, Albert Flocon, Giorgio de Chirico, Max Ernst, participent de l'incroyable sidération face à l'invisible rendu visible par la magie de l'art et de la poésie. Nous sommes maintenant en mesure d'apprécier et de valoriser ce monostique qui suffit à lui seul à créer l'univers surréaliste, fruit de la liberté, de l'amour et du merveilleux sublimés : “ Et par la grâce de ta lèvre arme la mienne ” (Éluard, 1968 : 909). Il est entendu que c'est par l'amour que l'on parvient à se changer soi-même pour intervenir ensuite sur la réalité extérieure (Éclair Brut, 2018). Grâce à la femme divinisée, conçue comme un élan vital vers le bonheur, la paix et l'harmonie, les surréalistes préconisent la liberté de réinventer la vie, leur vie, et même, une vie à soi.



Dominique Rabaté (2010) insiste sur cette exigence contemporaine considérée comme condition *sine qua non* d'une vie réussie :

La question d'une vie à soi, [...], se fait soudain presque terrorisante. Car l'injonction peut devenir mot d'ordre. Et je crois qu'elle est effectivement vécue ainsi aujourd'hui, dans un monde qui réclame de nous que nous soyons des sujets originaux, libres et créatifs. Ce sentiment nouveau, propre à la modernité, est la conséquence de cette injonction collective à devenir sujet autonome. En ce sens, avoir une vie à soi, c'est avoir une vie à réaliser, à ne pas gâcher. Une vie à *réussir*, quel que soit le contenu que l'on mette sous ce mot mana de "réussite", et une seule vie bien évidemment. On voit ainsi à quels impératifs de prescription sociale chaque sujet est dès lors collectivement soumis. (28-29)

### Considérations conclusives

De nos jours, il est aisé de percevoir encore une forte influence des avant-gardes et sans doute plus particulièrement sur notre poursuite d'un bien-être présent. De fait, il paraît que la réalité quotidienne qui profère les mêmes exigences d'originalité, liberté, créativité et autonomie, insiste sur l'urgence de la situation car l'avenir ne séduit plus ; seul le présent compte et envahit notre univers oppressant où sévit la concurrence que surplombe une terrible épée de Damoclès, l'exclusion. Toutefois, cet héritage s'avère précieux dans la mesure paradoxale où, tel le pharmakon de Derrida (1972), il opère comme une douloureuse jouissance, à la fois stimulant et épuisant, remède et poison, mais encore et toujours, foyer d'énergie qui exalte le désir d'une vie meilleure.

### Œuvres citées

CENTRE NATIONALE DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES. (2005). "Dadaïste". Récupéré le 9 octobre 2020 de <https://www.cnrtl.fr/definition/dada%C3%AFste>

DELEUZE, Gilles. (1985). *Cinéma 2 : L'image-temps*. Paris : Editions de Minuit.

DERRIDA, Jacques. (1972). " La pharmacie de Platon ". In *La dissémination*. Paris : Seuil, Points Essais. 77-213.

DERRIDA, Jacques. (1988). *Mémoires pour Paul de Man*. Paris : Galilée.

DICIONNAIRE LAROUSSE. (2008). Récupéré le 9 octobre 2020 de <https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/avant-garde/24616>

ÉCLAIR BRUT. (2018, 28 janvier). *André BRETON. Documentaire légendaire : Passage Breton (1970)*. [Archive de vidéo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=duaoZZ772dg&t=2839s>

ELUARD, Paul. (1968). *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard.

EXPOSITIONS BNF. (2012). " La pataphysique ". Récupéré le 13 octobre 2020 de <http://expositions.bnf.fr/utopie/pistes/ateliers/image/fiches/pataphysique.htm>

JARRY, Alfred. (1972 [1911]). *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*. Paris : Gallimard.

JEAN, Raymond. (1968). *Paul Éluard par lui-même*. Paris : Seuil.

LECHERBONNIER, Bernard; RINCÉ, Dominique; BRUNEL, Pierre; MOATTI, Christiane. (2003). *Littérature xxème siècle*. Paris : Nathan.

LÓPEZ LUPIÁÑEZ, Núria. (2002). *El pensamiento de Tristan Tzara en el periodo dadaísta*. (Thèse de doctorat, Universidad de Barcelona). Récupéré les 14 et 15 octobre 2020. <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/2034/Tzara.pdf>

LORIA, Stefano. (1995). *Picasso El genio de la pintura del siglo xx*. Barcelona : SerreS.

NOËL, Arnaud [Comp.]. (2004 [1975]). *Boris Vian textes et chansons*. Paris : Christian Bourgois Éditeur.

RABATÉ, Dominique. (2010). *Le roman et le sens de la vie*. Paris : José Corti.

VIAN, Boris. (1954, 23 décembre). " Lettre à Jean-Hughes Sainmont ". *Expositions BNF*. Récupéré le 13 octobre 2020 de [http://expositions.bnf.fr/vian/grand/via\\_014.htm](http://expositions.bnf.fr/vian/grand/via_014.htm)

## Fidelidad y traición: reflexiones a partir de un montaje de Samuel Beckett

## Fidelity and Betrayal: Reflections on a Staging of Samuel Beckett

Emoé DE LA PARRA

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | México

Contacto: [emoedelaparra@filos.unam.mx](mailto:emoedelaparra@filos.unam.mx)

### Resumen

¿Es posible que un movimiento tan corrosivo y evanescente como el trazado por Beckett haya podido devenir en canon? ¿Qué significa eso? ¿Es deseable que así lo sea? Si es un canon, ¿qué tipo de fidelidad solicita? ¿A qué paradigma o valor debe su potestad? ¿Qué constituye su traición y desde dónde es juzgada como tal? La posibilidad de que la transmutación en lenguaje escénico de un texto pueda o deba ser considerada como una traición al material original cobra, en la obra de Beckett, un interés particular en virtud de la enorme tensión que este tópico ha generado, tanto de carácter teórico como en el marco del quehacer teatral, a raíz del celo exacerbado de parte de los detentores de los correspondientes derechos. Mediante el análisis puntual de las peculiaridades estilísticas y las tesis filosóficas de Samuel Beckett se reflexiona sobre la legitimidad de dicho celo y se cuestiona su pertinencia contrastándolo, a manera de ejemplo, con un montaje particular del relato “Primer amor”. Este artículo es una llamada de atención hacia las distorsiones que se generan al acatar irrestrictamente un canon estético. Es, también, un relato detallado de algunos de los procesos implicados en un montaje escénico.

**Palabras clave:** Beckett, canon, traición, realismo, puesta en escena, “Primer amor”

### Abstract

Is it possible that a movement so corrosive and evanescent as the one contrived by Beckett could have become a canon? What does it mean? Is it something to be desired? If it is a canon, what sort of fidelity does it entreat? To which paradigm or value does it owe its strength? What constitutes its betrayal and from what perspective can it be considered as such? And as a necessary inference, to what extent can or should the translation of a dramatic text into a staging become a betrayal? The possibility that the transmutation to stage language of a text could or should be considered a betrayal of its original source has, in Beckett's work, a particular interest due to the great tension that this topic has brought about both in the theoretical and in the dramatic aspects because of the exaggerated zeal of the holders of its legal rights. Through the careful analysis of Beckett's stylistic uniqueness and his philosophical thesis, I ponder about the legitimacy of said zeal, and I question its relevance using the example of a particular staging of the short story “First Love”. This paper tries to show the distortions that take place when following an aesthetic canon unrestrictedly. It is also a thorough description of some of the processes required in a staging.

**Keywords:** Beckett, canon, tradition, realism, staging, “First Love”

## Introducción: el "mismatching"

¿De qué nos habla Beckett en su teatro, en sus novelas, en su poesía? ¿Cómo podemos o debemos interpretarlo? Parecería que esta pregunta es ociosa pues él mismo declaró, en múltiples ocasiones y formas, que en sus obras no hay ningún misterio, dificultad o afirmación que deba ser esclarecida. Es más, reniega no sólo de la necesidad sino de la existencia misma, en palabras del propio Beckett, de ese "pequeño pájaro de la interpretación": "For in the forest of symbols (that aren't ones) the tiny birds of interpretation (which isn't) are never silent [Denn im Walde der Symbole, die keine sind, schweigen die Vöglein der Deutung, die keine ist, nie]" (De la Durantaye, 2016: 56).

La radicalidad de su posición nos desaconseja buscar respuestas donde ni siquiera hay enigmas. Sin embargo, aborda con meticulosa obsesión temas fundamentales de la condición humana. Así, por ejemplo, cuando Malone exclama: "La muerte debe tomarme por otro" (Beckett, 1997: 159), o "Todo está preparado. Excepto yo" (Beckett, 1997: 175), nos remite a esa velada certidumbre que todo hombre tiene sobre la muerte, a saber: que no le pertenece. Beckett vislumbra grandes verdades, pero en lugar de verterlas en una sentencia filosófica como hace Wittgenstein cuando escribe "Death is not an event in life. Death is not lived through" (Wittgenstein, 1996: §6.4311), o en un ensayo literario sobre la epifanía —a la manera de Proust—, nos ofrece metáforas y aseveraciones, tan rotundas como elusivas, que son más bien una invitación a la meditación y a un gozo estético inaugural.

En ello consiste su personal manera de hacer, o más bien de ese no hacer que él mismo llamó "la malfaçon créatrice voulue: willed creative mismatching" (De la Durantaye, 2016: 2). Con y sin su anuencia, el mecanismo de este extraño ejercicio y, en general la totalidad de su obra, ha ocasionado que se vierta mucha tinta en pos de la interpretación prohibida. No se necesita ser "particularly curious or particularly coarse to see a woman up to her midriff in a mound of earth, buried to the waist, in the waste, to ask what she is meant to mean" (De la Durantaye, 2016: 2). Semejante panorama inhibe cualquier respuesta porque las preguntas mismas que deberían contestar han caído en una misteriosa bancarrota. Sin embargo, tal vez tengamos el consuelo de dirigiérlas, aun maltrechas como nos las entrega nuestro autor, a sus propios personajes.

## Los personajes

Todos los personajes de Beckett aborrecen el vacío simbólico y por eso mismo están obligados a hablar, deben contar historias imparablemente para evitar ser tragados por

“le silence dont l’univers est fait.” (Beckett, 2012: 167).<sup>1</sup> Podríamos pensar entonces que estos parlanchines contumaces pueden dialogar mejor que su autor con nosotros. Además, todos ellos son filósofos en la medida en que comparten con la voz del innombrable esa “estúpida obsesión por la profundidad” (Beckett, 1969: 52) que los impulsa a inquirir con tesón sobre el sentido de su vida y del universo; de esta suerte, al menos por oficio, son expertos del sentido. Tienen la ventaja suplementaria de que son eternos, pues a pesar de su vocación de suicidio se declaran incompetentes para el acto. Leemos en Fragmento de Teatro I: “No soy bastante desgraciado. Ésa ha sido siempre mi desgracia, desgraciado, pero no lo bastante” (Beckett, 2006: 315). Y si tantas virtudes no fueran suficientes, contamos con su probidad y bravura, pues estos “gladiadores moribundos” —Karl (2001) nos recuerda— “are probing the limits of a meaningless world and coming to grief because of their very integrity” (26) y nos dejan perplejos por su afanoso brío. Sucede, sin embargo, que nuestros potenciales interlocutores padecen de múltiples discapacidades. Están enfermos de culpa: “Desde el momento en que todavía es lo que se llama un ser vivo no ha lugar para equivocarse, es culpable” (Beckett, 1997: 136); y aquel afanoso delirio de buscar verdades —que no son tales— es la manifestación de una fuerza de la que nada saben y menos controlan: su lucidez es tan reveladora, como inútil para nuestros propósitos.

Así, mientras que a exégetas y pensadores Beckett les prohíbe enfáticamente ceder a la inclinación a buscar la solución del enigma primordial, no sólo porque éste yace fuera del mundo espacio-temporal (cf. Wittgenstein, 2018: §6.342, 6.372), sino porque no se reconoce la existencia de enigma alguno, sus personajes, encadenados a un “impulso de vivir” carente de fundamento y motivos —idea heredada de Schopenhauer— no cesan de contar historias, pero no para mantenerse con vida al estilo Sherezade, sino porque no pueden hacer otra cosa. Y ahí los deja, peligrosamente asomados al despeñadero de los límites del mundo, desafiando la lógica de la razón que bien indica que, “Whereof one cannot speak, thereof one must be silent” (Wittgenstein, 1996: §7). A dichos personajes no podemos dirigirles pregunta alguna porque han perdido carnes e identidad para devenir voces, flujos de conciencia inasible. Pero, cabe preguntarse: ¿conciencia?, ¿de qué?

### ¿Tradición o canon?

La crítica en torno a Beckett parece indicar que posiblemente nos sea imposible renunciar a la búsqueda de un sentido, si no estrictamente lógico o racional, al menos como

---

<sup>1</sup> En Beckett asistimos a la erosión paulatina e irreversible del poder de significación de las palabras que, al encarnarse en sus personajes, deviene catástrofe personal y rotunda.

guía para interpretarlo correctamente. ¿Correctamente? Sí, he aquí la gran paradoja que anima la elaboración de esta reflexión. ¿Es posible acaso que la obra beckettiana, de vocación tan corrosiva y evanescente, devenga en canon?

Por supuesto que en el caso que nos ocupa la aplicación de dicho apelativo requiere de múltiples precisiones y quizá habría que adoptar el término de "serie" para referirse a la unidad que conforma, pues como bien señala De la Durantaye (2016):

Nor should it surprise that the finest study in French on Beckett, that of Bruno Clément, is titled *L'œuvre sans qualités* (The *Œuvre* without Qualities). If *œuvre* is a bit too masterful a name for ease of use in Beckett's case, and neither canon (despite Ruby Cohn's superb *A Beckett Canon* [2001] and Paul Auster's repeated nonironic use of "the Beckett canon" to discuss editorial decisions in the standard edition of Beckett's English works) nor corpus is likely to replace it, there is a term to which no objection can be made, if only because it was Beckett's own: the series. (109)

Pero allende a esta cuestión normativa, es un hecho que con afán de no desvirtuar el misterio, de cerrarle el paso a cualquier contrabando de "verdad", a cualquier dilucidación hermenéutica, en fin, a todo aquello que desvirtúe este "des-hacer" beckettiano o malverse el afán "de nada" de este personaje que no es filósofo, ni agnóstico, ni teólogo, ni iconoclasta, podría estarse gestando una especie de "canon" con visos casi míticos en cuyo nombre se ejerce una tutela que, independientemente de su potestad, podría tener efectos nocivos en la obra que pretende proteger. Ciertamente, es menester velar con celo el legado de Beckett para salvaguardar su alcance y profundidad, más aún cuando tiene un carácter tan elusivo, pero habría que cuidarse de no convertirlo en un credo que demanda observancia irrestricta y hasta devota. Si lo hiciéremos, se atemperaría el tono cáustico, el espíritu irreverente que elogió el propio Beckett en Joyce cuando, a la manera de Dante, le inyectó "vida nueva" a la anquilosada lengua inglesa (De la Durantaye: 2016). En rigor, estas cuestiones de valores, sean estéticas o de otra índole, son despreciadas también por sus personajes: "sachant que ces histoires de valeurs ne sont pas pour vous [...]" (Beckett, 2012: 61). Así pues, frente a la cristalización de esta tradición tenemos la posibilidad del anquilosamiento y otra faceta, legítima y necesaria, que a mi parecer remite a cuestiones formales como son el ritmo, las temáticas y los efectos. Dirimir esta cuestión, por más espinosa que sea, es de vital importancia y excede el objetivo de esta reflexión, pero creo que debe mantenerse abierta.

En el caso de las obras de teatro enfrentamos el obstáculo suplementario de la forzosa traducción del texto escrito en material escénico y, ya se sabe: toda traducción conlleva una posible traición. Todos los dramaturgos han tenido que lidiar con esta

singularidad de los montajes en que siempre hay imprevistos que, revestidos de calamidad o fortuna, contaminan de realidad escénica la tersa literalidad de la obra dramática. En la actualidad suele distinguirse entre la obra escrita y un montaje particular de la misma, en virtud de que éste involucra elementos y fuerzas básicas de un proceso de composición peculiar y ajeno al que rige el texto: gestualidad visual, sonora y de movimiento, vestuario, musicalización, adaptación de época, etc.

A partir de la Comedia del Arte y de la tradición alemana representada por Bertolt Brecht,<sup>2</sup> Heiner Müller y Botho Strauss, se ha establecido el nuevo concepto de "dramaturgista" (para distinguirlo del de "dramaturgo", que sigue estando asociado al autor de un texto de teatro). Esta perspectiva reconoce que la relación entre texto y puesta en escena subsiste, pero pone el énfasis en la singularidad de cada experiencia teatral y pugna por el reconocimiento categórico de su disimilitud. Este movimiento intenta revolucionar aquel acuerdo tradicional, que regía casi como un contrato, entre la pieza escrita y el modo preciso en que debería ser representada. Ahora se trata de construir cada vez, para cada texto dramático y en vista de cada uno de sus diversos montajes, ese acuerdo. Ciertamente, Beckett se habría colocado con rotundidad del lado de la tradición a este respecto, pero, en rigor, toda obra de teatro —y por ende las suyas— "invocan" algún tipo de mediación (la dramaturgia de cada puesta). De esta suerte, se impone ponderar su postura a la luz de los nuevos paradigmas.

### Beckett y el lenguaje escénico

Con esta perspectiva en mente, ¿cómo se lleva a escena una pieza de Beckett? Podría decirse que un montaje de Beckett se realiza, simple y llanamente, siguiendo las profusas indicaciones escénicas que dejó el autor, tanto por escrito como mediante videos elevados a la categoría de paradigmas. Pero al calificarlo así, al decir "simple y llanamente", se hace honor a pie juntillas al dictado —legítimo o no— de no buscar interpretaciones y sentidos ahí donde el "deshacer Beckettiano" las prohíbe tajantemente. Pero, ¿es deseable que esto se haga? Y, más importante aún, ¿es realmente posible hacerlo?

Creo que la clave para encontrar, si no una respuesta cabal a esta inquietud, por lo menos líneas de trabajo para la puesta en escena del material, requiere que desviemos la mirada de los lineamientos autorales y nos centremos, con oídos de *metteur en scène*, en lo que los personajes nos quieren indicar mediante lo que piensan y sienten. Esta

---

<sup>2</sup> Brecht no sólo ejerció de "dramaturgista" sino que se rodeó de un amplio equipo de los mismos con tareas especializadas para cada montaje.



propuesta, además, es una invitación hetedoroxa y atrevida a encarar al autor —en este caso a Beckett— con absoluto desenfado.

### Interrogar a los personajes

Me centro en la primera de las dos sugerencias. Esta conduce hacia una manera peculiar de llevar a escena a los personajes, con mucha mayor independencia de lo que parecen admitir las acotaciones expresas del propio autor, y va a contracorriente de lo que se supone que es su estética sobre este punto.

Tanto actores como personajes, Beckett no se cansa de recordarnos, somos conciencias de... nada. Pero también somos, como Hamm declara, carne que no ha sido olvidada por la naturaleza y “[...] respiramos, cambiamos! ¡Se nos cae el pelo, los dientes! ¡Nuestra lozanía! ¡Nuestro ideales!” (Beckett, 2006: 217). Y bien podemos seguir este camino para construir mentalidades que habiten estos seres de ficción y los conduzcan, llenos de vitalidad, exactamente por las vías férreamente trazadas del estilo de la obra y del espíritu beckettiano.

Para darle forma a esa “nada” debemos insuflarle vida: la nuestra, prestarle sobre todo nuestra carne. Pero he aquí que los Estragones, Vladimirov y, en fin, toda esa galería de moribundos, incluida la vehemente voz de *No yo*, sospechan que su existencia está abierta en carne viva, que es carne abierta en canal; pues, ¿de qué otra manera podríamos describir a estos “elders kept in garbage cans, figures buried to their midribs in mud; [these] blind, maimed, mud-bespattered, wounded, and warped individuals” (De la Durantaye, 2016: 163). Ciertamente es una galería de moribundos pero hay que ver la cantidad de precisiones de imaginería realista con que están dotados sus mundos.

Estos sujetos sospechosos de su carne nos sobrecogen porque esa misma carne se asoma en sus parlamentos y heridas convertida en sospecha: sospechan que algo los domina y amenaza con devorarlos, sospechan que ese monstruo sin nombre —que en el fondo saben que es su propia conciencia— se sirve de sus propias palabras para acorralarlos en una jaula del tiempo, sospechan que los problemas titánicos que enfrentan son eventos incidentales trastocados por sus obsesiones y manías, sospechan que nada es inocente porque todo tiene origen en su propia culpa. Sospechan de muchas cosas, pero su suspicacia siempre derrama en aflicción y todas se materializan en tormentos muy precisos. A veces toman la forma de ritos y apegos que las ensucian de materialidad, como cuando Malone confiesa “el infecto sentimiento de piedad que tan a menudo he experimentado ante las cosas, sobre todo cosillas de madera o de piedra, y que me

inspiraba el deseo de llevarlas conmigo y guardarlas siempre, de modo que las recogía y me las metía en el bolsillo, a menudo llorando" (Beckett, 1997: 117).<sup>3</sup>

Ciertamente, para los personajes de Beckett "speech is a chore, thought a joke, communication an impossibility, life a burden, and love long since cancelled" (De la Durantaye, 2016: 163). No obstante, a través de su conducta y de sus trayectorias en la trama algunas veces parecen burlar los designios del autor y apuestan por conjurar lo inefable y amueblar su mundo, sucumben a la necesidad de contar con un entorno tangible, poblado de cosas tan pedestres como una piedra que, sin dejar de fungir como tal piedra, asume también el destino de baluarte, de fortín, de refugio. Intermitente pero decididamente, los encontramos anclados a obsesiones, a ritos y apegos mediante los cuales conjuran, o al menos soslayan, la soledad y la incomunicación a las que Beckett pretende mantenerlos sujetos. Y por ello lloran por las piedritas, atesoran amuletos y deambulan en trayectorias que sugieren dibujos.<sup>4</sup> En resumen, hacen trampa y se fugan del universo yermo en el que están confinados.

Otras veces el martirio se da en otro registro, incluso cuando son indudablemente pasivos. Muchos de ellos apenas si se mueven y parecen consumir toda su energía en cavilar sobre cuestiones intelectuales; sin embargo, es notable la pasión y la ferocidad con que se entregan a la tarea. Así, por ejemplo, Watt, uno de los grandes "filósofos" beckettianos, está menos preocupado con sus pesquisas que con lo que puede hacer con ellas, le interesa menos constatar que "nada pasa" que la acuciante necesidad de hacer algo con esa nada (cf. De la Durantaye, 2016: 91).

Aunque poblada por sesudos metafísicos, la obra de Beckett está plagada de precisiones concretas. Es en esas precisiones de apariencia puramente circunstancial, en ese "monstruo" ubicuo que acosa secretamente a los personajes —posiblemente más concreto de lo que el Beckett pensador reconocería— donde debemos hurgar para encontrar los hilos que nos conduzcan a una estética del montaje, una estética que debe dar cuenta del realismo del que la obra está humanamente infestada.

## Beckett y el realismo

Hablar de realismo para montar Beckett suena casi a herejía. El ingenio del "mismatching" lo tuvo entre sus más frecuentes víctimas: "the grotesque fallacy of a realistic art" (De la Durantaye, 2016: 24-25). Tampoco sus personajes parecen muy accesibles a un

---

<sup>3</sup> En el montaje que se reseña más abajo se reproduce un fetiche similar mediante un juego de matatena con huesitos de durazno.

<sup>4</sup> Objetos y acciones que conforman el material base para dar forma escénica a cualquier relato escrito.

tratamiento realista cuando declaran lacónicamente: "Poco importa que haya nacido o no, que haya vivido o no, que esté muerto o sólo agonizante, haré lo que siempre he hecho, en la ignorancia de lo que hago, de quién soy, de dónde soy, de si soy" (Beckett, 1997: 81-82). Ante panorama tan desolador se antoja que lo único que nos queda por hacer —aparte de nada— es leer en voz alta y en tono neutral —refrenando toda tentación de "representar", "ilustrar" o cualquier otra cosa—, con todo rigor y distancia, las palabras exactas plasmadas en el texto.

Por añadidura, Beckett proscribió la búsqueda o asignación de cualquier tipo de coordenadas en el sentido literal (geográficas y temporales, coordenadas en el mundo) y ¡claro está!, con semejante restricción parece difícil incorporar un tratamiento realista. Empero, esta prohibición es olímpicamente ignorada por los personajes: ellos literalmente se mueren por averiguar dónde están y hacia dónde se dirigen. A propósito de esto De la Durantaye opina, y yo le concedo razón, que: "The result of depriving reader and spectator of concrete coordinates, of real-world locales in which to imaginatively set the story, is not, of course, the dismissal of the question asked at the outset of *The Unnamable*, 'Where now?' It is, on the contrary, to increase its urgency" (De la Durantaye, 2016: 99-100).

Esta rebeldía es signo fecundo para nuestros intentos si sabemos prestarle la atención adecuada y establecer con ellos lazos de complicidad, quizá a espaldas del mismo autor. Y, en efecto, mucho nos desvelan. Tal vez porque tanto ellos como nosotros padecemos la tiranía de ese acicate ciego, de esa "lucha por la vida" o "ímpetu vital" que obliga a Malone a levantarse porque "le quema el culo" (Beckett, 1997: 110), tal vez porque están constituidos de la misma carne que nosotros, estos parlanchines incontinentes nos franquean el paso hacia los entresijos de su funcionamiento y la forma de transmutarlos en materia escénica.

Así, por ejemplo, Malone nos da cátedra sobre "motivaciones", la materia prima por excelencia del oficio actoral: "Y cada uno tiene sus motivos, mientras se pregunta de vez en cuando lo que importan, y si justifican el ir allí adonde va en vez de a otro sitio, en vez de a ninguna parte" (Beckett, 1997: 90-91). Y más adelante añade: "Porque a la gente no le basta con sufrir, necesitan el calor y el frío, la lluvia y su contrario que es el buen tiempo, y además el amor, la amistad, la piel tostada y la insuficiencia sexual y gástrica por ejemplo, en resumen los furores y locuras demasiado numerosos afortunadamente para ser enumerados" (Beckett, 1997: 109).

En las obras podemos encontrar otras sugerencias veladas, relativamente ajenas a las anotaciones explícitas del escritor, de las que podemos valernos para construir la psicología de los personajes, con apego a los ritmos y formas que, en mi opinión, son el verdadero canon beckettiano. Pero para ello, y repito que quizá esta declaración es

una especie de blasfemia, debemos abordar el montaje teatral de obras de esta estirpe desde una perspectiva realista.

### Una experiencia similar con Harold Pinter

A una conclusión similar llegué en ocasión de la dirección de la puesta en escena de *Viejos tiempos* de Harold Pinter, en 1993. Sobre esta experiencia publiqué posteriormente el ensayo "El realismo de Harold Pinter en escena" (De la Parra, 1997). Ahí sostengo que la intención de Pinter era reflejar la realidad con la mayor fidelidad posible. Beckett, a pesar de que rechaza expresamente el realismo, puede ser leído en la misma clave pues, como dice De la Durantaye (2016): "Beckett rejects realism not because it aspires to reflect the world around it, but because it so abjectly fails at the task" (25).

Para ilustrar lo anterior me remito a algunas consideraciones que expuse en el ensayo referido y que se aplican *mutatis mutandis* también a Beckett. Menciono sólo una de ellas. Dado que Pinter remite a una realidad definida por su inmanencia, para interpretar sus obras con vistas a traducirlas a un lenguaje escénico, encontré indispensable porfiar en el realismo pinteriano, es decir, escudriñar su apego, fiel y riguroso, a la lógica inmanente del material. Aventuré la idea de que la única manera de no restar fuerza a las metáforas del dramaturgo era construyendo la literalidad sobre la que se levantan y opté por asumir justamente la lógica realista de la que Pinter parece abjurar. Esa lógica consistió en construir personajes que no tuvieran consciencia de la trama *sui generis* en la que el autor los tiene enredados, que se comportaran como lo hace cualquier ser humano en una situación inteligible, que se les escapara por completo la visión y la misma posibilidad de adivinar el absurdo en el que están inmersos. Aposté a que la mejor manera de reproducir el impulso pinteriano consistía *prima facie* en perderlo. Intenté construir personajes resueltamente vivos, es decir, gobernados por el desconocimiento de sus verdaderas motivaciones, marcados por la ceguera de las paradojas que producen, signados por la ingenua convicción con la que defienden sus mundos incompatibles y, en particular, por la naturalidad y facilidad con la que se tragan, sin darse cuenta, tanto misterio. Concluí que para montar fielmente a Pinter, "para convertir su dramaturgia en material escénico, era necesario antes hacerla 'tratable', esto es: hablarle de 'tú', 'bajarle los humos', atemperar el vuelo filosófico y lírico, ahogarla en la materia viva del actor... domesticarla" (De la Parra, 1997: 198-202).

En lo que respecta a la traducción escénica de las obras de Beckett considero que debe aplicarse lo mismo. En muchas de sus obras las tramas y situaciones trazadas se acercan al absurdo y rayan en lo inteligible. Sin embargo, en lo que toca a la traducción escénica de dichas obras, debe buscarse construir personajes enteramente vivos, quiero

decir, lo suficientemente vivos como para ser personajes teatrales. Y tal vez esa viveza se construye reproduciendo algo similar a nuestra propia ceguera, en respetar el hecho de que sólo esporádicamente vislumbramos las grandes verdades de nuestra condición y que, cuando lo hacemos, solemos estar guiados por nuestra intuición y protegidos por nuestra vehemencia. Por supuesto que en ningún momento debe perderse de vista el peligro de esta opción. Es muy frágil la línea que separa, por un lado, la minuciosa articulación de una desarticulación y, por otro la suplantación, la introducción contrabandada de una articulación ajena, la reinstauración de una coherencia que traicionaría el estilo y el aliento de Beckett, pero del mismo modo que lo hice en la puesta escénica de *Viejos tiempos* de Pinter y en mi incursión como actriz en una obra de Beckett, creo que el riesgo no sólo vale la pena, sino que es insalvable.

### **Caso paradigmático: un montaje de *Primer amor***

Con ese mismo espíritu, que hace eco a la sugerencia expuesta arriba de encarar al autor con desenfado, en 1998 Antonio Algarra y yo, a la sazón constituidos en compañía teatral, nos dimos a la riesgosa empresa de llevar a escena el cuento "Primer amor" de Beckett. En la primera etapa contar con el entusiasta apoyo de José Sanchis Sinisterra, responsable de la traducción. En las temporadas que le siguieron y que se prolongaron intermitentemente de 1998 a 2006 la puesta tuvo un éxito considerable.

Recojo algunas ideas de lo que Sanchis Sinisterra escribió a propósito del montaje, porque alude al tema de las traducciones y traiciones. Describiendo como una gran osadía la empresa en la que nos embarcamos Antonio Algarra y yo, dice que se trata del último eslabón de una cadena de traiciones artísticas. Empieza por la traición que el propio Samuel Beckett llevó a cabo al tomar de Turgueniev el título de su relato, justamente porque le interesa apropiarse de las connotaciones idealistas y románticas que el autor original le impregnó. En segundo lugar, Sanchis Sinisterra confiesa que él también traicionó a Beckett en la medida en que convirtió un texto radicalmente literario en un libreto escénico.

Por último, el tándem Emoé-Algarra traicionó a quién esto escribe —con reticente tolerancia— al dar soporte femenino a un personaje no sólo ásperamente masculino, sino profundamente misógino, obligando a los espectadores a "borrar" la naturaleza real de la actriz para ver y escuchar en escena la tragicómica rememoración de un hombre que no supo compartir su soledad con una mujer. Pero no hay que inquietarse ante tal cúmulo de traiciones. Quizás la vida del arte radica precisamente en este juego infinito de infidelidades, de apropiaciones y expropiaciones, sobre todo cuando el motor que impulsa a los jugadores

es como me consta en este montaje —la necesidad de confrontarse peligrosamente con el riesgo, de cuestionar la mismidad con la alteridad. (Sanchis Sinisterra, 1998: s. p.)

## Una mujer en el papel

La "traición" primordial a la que se refirió Sanchis Sinisterra fue, como podrá imaginarse, el hecho de que la compañía haya optado porque una mujer diera vida a este personaje, misántropo declarado como otros surgidos del mismo crisol, pero con el agravante de una repugnante misoginia de la que hace alarde. En declaración expresa en los subsecuentes programas de mano, los responsables del montaje hicieron hincapié en que aquella decisión no representaba un manifiesto de índole alguna. Hace veinte años los temas en torno al género estaban lejos de ocupar la centralidad que hoy ocupan, pero, independientemente de su actualidad o pertinencia, no parecen haber estado en el horizonte de sus preocupaciones y objetivos. En sus declaraciones y en lo que se aprecia en la puesta misma, Algarra y yo tampoco nos ocupamos centralmente de la forma en que la problemática en torno al papel de la mujer y del feminismo está implícitamente presente en la obra beckettiana. Cabe añadir que, quizá porque el material se resiste a ello, poco se ha ocupado la academia del tratamiento de la mujer por parte de Beckett.<sup>5</sup>

En principio, en aquella puesta tampoco se apostó, o se jugó —sea esto válido o no— con la posibilidad del escándalo. Y en ello tuvieron franco éxito pues se dio el curioso fenómeno de que, a pesar de que no se disimulaba ni enfatizaba la trasposición de género, muchos espectadores se confesaron incapaces de pronunciarse sobre el género del figurante. Las razones para seguir este derrotero fueron resultado de una estudiada consideración de carácter estético. Los seres que pueblan esos universos, en rigor, son simplemente humanos. Ya lo dijo Frederick R. Karl (2001): "Not fortuitously, Beckett's characters are sexually vague" (33); y algo similar dijo Beckett por boca de Malone: "Quizá ponga al hombre y a la mujer en la misma historia, hay tan poca diferencia ente un hombre y una mujer, quiero decir entre los míos." (Beckett, 1997: 10).

Efectivamente, en la puesta en escena referida se advierte el deseo de sugerir cierta indeterminación genérica, aquello que está —como muchos de estos seres dolidos que en las últimas obras de Beckett no alcanzan a tener cuerpo completo— en la antesala del ser. Tal y como lo manifestaron en diversas entrevistas los responsables del proyecto, su intención fue hacer visible, dotándolo de un cuerpo atroz, a un protohombre o

---

<sup>5</sup> En términos generales, Beckett no abordó abiertamente cuestiones de género y destinó poco espacio a "la mujer". De manera sucinta, se puede decir que trata la sexualidad como fuente de irritación y de angustia, a partir del vínculo orgánico con otras preocupaciones como la vida y la muerte.

protomujer que prácticamente se eclipsara para transparentar los horrores y suplicios de un alma que ni siquiera ha alcanzado la primera diferenciación humana. En cuanto a la manera de encarnar el personaje, según lo expresaron públicamente, consideraron la posibilidad de que el personaje fuera un feto, buscando así volver realidad palpable el pensamiento de Malone: "sí, he aquí que soy un viejo feto" (Beckett, 1997: 80). Y acorde con ello se especuló con presentarlo dentro de una probeta o convertirlo en un embrión dentro de una incubadora. La dura materialidad de la realidad (incluido el propio cuerpo de mujer del protagonista) los obligó, confesaron, a desistir de esta idea y, cuando finalmente hubieron de descartarla, optaron por revestirlo de *clochard* en honor a algunas de las figuras de las primeras obras de Beckett. Empero, toda la puesta se ciñó al propósito de generar una especie de quimera, algo indefinible e inverosímil. Inverosímil, al parecer, también fue su atrevimiento.

## Conclusión

Es necesario mantener abierta la discusión sobre el tópico que inspiró estas reflexiones, a saber, la necesidad de ponderar entre fidelidad y traición. Creo que la tradición de Beckett ha devenido en un canon cuyo funcionamiento y pertinencia ciertamente hay que repensar en virtud del carácter abiertamente esquivo, prácticamente prohibido, de las interpretaciones y reformulaciones de la obra, que la vuelve especialmente vulnerable a la malversación, por llamarla de alguna manera.

En contrapartida, la recelosa vigilancia con la que se dictamina la viabilidad de los montajes escénicos me parece que raya en un sofocamiento de su brío y puede resultar en un empobrecimiento lamentable. En última instancia, cabe preguntarse si el "willed creative mismaking" no escapa también al control de los legatarios de Beckett, y si el estilo irascible e irreverente con el que libró todas sus batallas no es también parte de su legado. Creo que hay que aguzar el oído al escuchar lo que dice Beckett, y hago mía la sentencia de De la Durantaye: "The last words of Beckett's last drama, *What Where* are: 'Time passes. That is all. Make sense who may. I switch off.' Where Beckett's voices switch off is where ours switch on" (De la Durantaye, 2016: 133).

En lo que toca al montaje referido de *Primer amor* quiero señalar que, si bien fue un desacato a lo prescrito y cayó literalmente en lo proscrito, en mi opinión acató fielmente el espíritu del relato, tanto desde el punto de vista formal como por la eficacia con la que transmitió la temática de la obra, el "anti-mensaje" beckettiano. La mejor manera, si no es que la única, de persuadirlos de la justeza de mi opinión es invitarlos a ver —el teatro por definición está ahí para verse— las múltiples puestas de obras de Beckett que no se ciñen a pie juntillas a las indicaciones del autor.



## Referencias bibliográficas

- BECKETT, Samuel. (1969). *El innombrable*. Barcelona: Ed. Lumen.
- BECKETT, Samuel. (1997). *Malone muere*. Madrid: Alianza Editorial.
- BECKETT, Samuel. (2006). *Teatro reunido*. México, D.F: Tusquets Editores.
- BECKETT, Samuel. (2012). *Molloy*. París: Les Éditions de Minuit.
- DE LA DURANTAYE, Leland. (2016). *Beckett's Art of Mismatching*. Cambridge: Harvard University Press.
- DE LA PARRA, Emoé. (1997). "El realismo de Harold Pinter en escena". *Anuario de Letras Modernas*, 7, 191-208. <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.1996.7>
- KARL, Frederick K. (2001). "Waiting for Beckett: Quest and Request". En Frederick K. Karl, *A Reader's Guide to the Contemporary English Novel*. Estados Unidos: Syracuse University Press. 19-39.
- SANCHIS SINISTERRA, José. (1998). *Nota al programa de mano de Primer amor*. México, D.F.: Centro Cultural Helénico, CONACULTA.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. (1996 [1922]). *Tractatus Logico-Philosophicus: Hypertext of the Ogden Bilingual Edition*. (C. K. Ogden, Trad.). Recuperado el 10 de enero de 2020 de <https://www.kfs.org/jonathan/witt/tlph.html>

## Lo que le queda al traductor es hacer traducción honesta: apuntes sobre tres traducciones al español de “La capra” de Umberto Saba

### What Remains for Translators Is to Do an Honest Translation: A Commentary on Three Translations of Umberto Saba’s “La capra”

Montserrat MIRA MOSSO  
Facultad de Filosofía y Letras  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | México  
Contacto: [montserratmira@filos.unam.mx](mailto:montserratmira@filos.unam.mx)

#### Resumen

En ocasiones, al momento de determinar si una traducción ha sido o no afortunada, los criterios de valoración se limitan a la legibilidad o fluidez, o bien, a su carácter extranjerizante o domesticante. Sin embargo, siguiendo de cerca las ideas propuestas por Jiří Levý en su obra *The Art of Translation* (2011) respecto a la traducción literaria, en este trabajo me ha parecido más fructífero tomar como punto de partida no sólo las características evidentes del texto fuente, sino, sobre todo, la poética del propio autor. En este caso, retomaré la figura del poeta italiano Umberto Saba (Trieste 1883 – Gorizia 1957) y algunas de sus principales consideraciones en torno a la poesía y el oficio de poeta. Me centraré en especial en el ensayo “Quello che resta da fare ai poeti”, en el que Saba afirma categóricamente que la única búsqueda que deberían seguir los poetas es escribir poesía honesta. Tomando como base justamente la poética sabiana de la “poesía honesta”, en este trabajo trataré de establecer si los principios poéticos expuestos por el autor se pueden reconocer todavía tras el proceso de traducción. Con este propósito recuperé el poema “La capra”, uno de los poemas más emblemáticos de poeta triestino, y analizo las versiones al español de los traductores Antonio Colinas (1977), Ana María del Re (1989) y Guillermo Fernández (2006).

**Palabras clave:** crítica de traducción, Jiří Levý, traducción de poesía, Umberto Saba, Saba y la poesía honesta

#### Abstract

At times, when one assesses whether a translation is apt or not so much, the evaluation criteria are limited to its legibility or fluency, or else, to its foreignizing or domesticating nature. Nevertheless, following Jiří Levý’s *The Art of Translation* and his ideas about literary translation, in this work I consider it more fruitful not only to establish the evident characteristics of the text as a starting point, but, above all, the poetics of its writer. For this research I will focus on the Italian poet Umberto Saba (Trieste 1883 – Gorizia 1957) and his most important ideas about poetry and a poet’s craft, especially on his essay “Quello che resta da fare ai poeti,” in which the author asserts that, for poets, the only thing that remains is to write honest poetry. Using Saba’s poetics of “honest poetry” as a starting point, I will try to determine if some of the poetic principles exposed by Saba can be recognized in his poems even after a translation process. For my analysis I will use “La capra”, one of the Italian poet’s most emblematic works, to later present and compare the Spanish translations by Antonio Colinas (1977), Ana María del Re (1989) and Guillermo Fernández (2006).

**Keywords:** translation criticism, Jiří Levý, poetry translation, Umberto Saba, Saba’s honest poetry

## Introducción

**E**n este trabajo me propongo hacer una revisión de tres traducciones al español del poema “La capra”, del poeta italiano Umberto Saba (Trieste 1883 – Gorizia 1957), a la luz de las ideas que el propio autor concibió acerca de la poesía. Mi interés por este autor responde, por un lado, al hecho de que Saba, cuya trascendencia es hoy unánimemente reconocida por la crítica, fue considerado, en algún momento, más bien una figura periférica en el panorama de la literatura italiana del siglo xx, respecto a poetas como Giuseppe Ungaretti o Eugenio Montale. Por otro lado, me parece interesante recuperar la concepción sabiana sobre poesía y tratar de analizar en qué medida ésta se preserva y es reconocible en las versiones de los poemas en español.

Con este fin será útil recordar algunas consideraciones expuestas por Jiří Levý (2011), en su obra *The Art of Translation*, a propósito del proceso de traducción: la lectura atenta y profunda requerida al traductor, la aprehensión e interpretación de la obra fuente, así como su posterior re-estilización. Como señala el crítico checo, un factor que puede resultar vital para el traductor es su conocimiento sobre las circunstancias (históricas, espacio-temporales, ideológicas, etcétera) que enmarcaron la producción de la obra por traducir —es decir, su conocimiento de todo aquello que, además del texto en sí mismo, pueda brindarle luces sobre la esencia del texto.

Precisamente, para tratar de entender mejor esta esencia de la obra de Saba, y más específicamente del poema que me ocupa, será necesario referir brevemente el panorama en el que se inscribe la obra de este poeta “periférico”; sobre todo, será útil recordar las reflexiones del propio autor en torno a su oficio. Para ello me remitiré a dos textos fundamentales de Umberto Saba: el ensayo “Quello che resta da fare ai poeti” (1911), en el que el escritor expone su principio de “poesía honesta” y deja claro cuál es su búsqueda a través de la poesía, y algunos pasajes de la *Storia e cronistoria del Canzoniere* (1948), una detallada revisión que, en el papel de crítico, lleva a cabo el propio Saba sobre su producción poética.

Una vez delineada la poética sabiana, será posible analizar las tres versiones del poema al español. No parece ser hoy una revelación decir que las diversas traducciones de un mismo texto hacia una misma lengua meta (incluso si ésta es bastante cercana a la lengua fuente, como en el caso del español y el italiano) presentarán siempre diferencias. Sin embargo, más allá de los meros juicios de valor, resulta interesante identificar dichas diferencias, reflexionar en qué consisten, de dónde surgen y en qué medida fueron determinantes en el proceso y resultado de la traducción.

Para este estudio servirán como base las versiones de Antonio Colinas (1977), Ana María del Re (Saba, 1989) y Guillermo Fernández (2006). Con esto no pretendo establecer la mayor o menor pertinencia de una de las versiones sobre las otras, sino más

bien tratar de rastrear en ellas en qué medida la esencia de la poética sabiana se percibe tras el proceso de traducción.

## Umberto Saba y la poética de la honestidad

Escribía Elsa Morante (1987) hacia 1957, a propósito de la muerte de Umberto Saba:

Se agli uomini fosse dato (ciò che di rado è dato) di comprendere il valore e la misura dei loro contemporanei, oggi, per la scomparsa di Umberto Saba, tutta la nazione italiana dovrebbe essere in lutto [...]. Difatti a Umberto Saba si addisce quel raro aggettivo che oggi non si ha mai il coraggio di usare per i poeti, ma che in compenso si usa troppo spesso (e troppo a sproposito) per dittatori sanguinari, attori mediocri, e simili: l'aggettivo "grande". Umberto Saba è un grande poeta, e vivrà fra i più grandi poeti della nostra storia letteraria.<sup>1</sup> (37)

La apreciación de Morante sobre el poeta triestino parece haber sido, además de adelantada, acertada; hoy Saba es considerado uno de los grandes poetas italianos del siglo xx. Es innegable reconocer en las palabras de Morante un cierto reproche a la crítica de aquel tiempo, "con le loro intelligenze distratte e riduttive"<sup>2</sup> (Morante, 1987: 38), por su poca atención a la obra sabiana. Precisamente este contraste de apreciación entre la crítica de aquella época y la crítica más reciente será un buen punto de partida para comprender mejor la poesía de Saba, situándola en el panorama italiano de aquellos años para, posteriormente, revisar la pertinencia de las diversas traducciones del poema que me ocupará.

Podríamos empezar por preguntarnos qué rasgos particulares presentaba la poesía de Saba para que resultara un tanto ajena al clima intelectual y artístico general de su época y, por tanto, para hacer de su autor, en algún momento, un poeta más bien periférico. Una primera pista nos la brinda el mismo Saba en su *Storia e cronistoria del Canzoniere*, cuando se pregunta sobre las posibles causas de la incomprensión y tardío reconocimiento de su obra: "Perché si cercò sempre, o quasi sempre, non di *negare* quella poesia [...] ma di *diminuirne* la vastità e la portata?"<sup>3</sup> (Saba, 1963: 21).

<sup>1</sup> [Si a los hombres les fuera dado (lo que rara vez les es dado) comprender el valor y la medida de sus contemporáneos, hoy, por la muerte de Umberto Saba, toda la nación italiana debería estar de luto [...]. En efecto, a Umberto Saba se adhiere ese raro adjetivo que no se tiene nunca el valor de usar para los poetas, pero que en cambio se usa con demasiada frecuencia (y demasiado arbitrariamente) para dictadores sanguinarios, actores mediocres, y otros similares: el adjetivo "grande". Umberto Saba es un gran poeta, y vivirá entre los más grandes poetas de nuestra historia literaria.] (Las traducciones en nota al pie son mías.)

<sup>2</sup> [con sus inteligencias distraídas y reductivas]

<sup>3</sup> [¿Por qué se trató siempre, o casi siempre, sino de negar aquella poesía [...] sí de disminuir su vastedad y su alcance?]

Saba atribuye dicha incompreensión principalmente a dos causas o *fatalità*, como él las denomina: una interna, “nella natura cioè del poeta”,<sup>4</sup> y una externa, “nell’ambiente dal quale egli prese le mosse e nel quale agì”<sup>5</sup> (Saba, 1963: 22). El poeta se refiere, por un lado, a algunas circunstancias cruciales de su vida que habrían de determinar su formación literaria y su particular concepción sobre la poesía y el oficio de poeta; por otro lado, alude a la lejanía, no sólo espacial, de Trieste (su ciudad natal) respecto a otras ciudades con una antigua tradición literaria:

Saba è nato a Trieste, nel 1883 [...] sua madre [...] era ebrea; suo padre che sparì subito dal cerchio della famiglia [...] “ariano”. In questi scarsi dati di stato civile vi sono già [...] molti elementi isolanti. Nascita in una città di traffici e non di vecchia cultura, varia di razze e di costumi [...] Saba fu insomma, malgrado la sua italianità formale [...] e la sua universalità umana, un “periferico” [...] Le origini triestine di Saba hanno avuto anche come conseguenza, di farne, almeno agli inizi, un arretrato.<sup>6</sup> (Saba, 1963: 23)

Quienes se han adentrado en la obra sabiana parecen coincidir con el autor respecto a la trascendencia que aquellos hechos tendrían en su obra. Su nacimiento en una “familia disunita”, el drama interno por la ausencia paterna (de allí quizá su decisión de no usar el apellido paterno Poli y adoptar, en cambio, Saba, palabra de origen hebreo que significa “pan”),<sup>7</sup> su formación literaria, más bien de autodidacta, y el fuerte arraigo que sentía hacia su ciudad natal, son todas experiencias que determinarían la naturaleza del poeta y su poesía. Sin embargo, es posible señalar aquí un punto de diferencia respecto a la opinión de Saba pues, si bien es cierto, como asegura el poeta, que estos “elementi isolanti” fueron quizá la principal causa de su lugar periférico, mirando en retrospectiva podríamos decir que quizá por esos elementos su poesía se distinguió de modas literarias restringidas a un tiempo determinado y le valió ser considerado actualmente un gran poeta.

Saba descubre su vocación poética muy pronto. Guiado por su propio instinto, cuando todavía “nessuno aveva parlato a lui di buoni o di cattivi autori”<sup>8</sup> (Saba, 1963: 24), se dedica al estudio de los clásicos: reconocerá más tarde la influencia de Dante, Petrarca,

<sup>4</sup> [es decir, en la naturaleza del poeta]

<sup>5</sup> [en el ambiente del que partió y en el que trabajó]

<sup>6</sup> [Saba nació en Trieste, en 1883 [...] su madre [...] era judía; su padre que desapareció inmediatamente del círculo de la familia [...] “ario”. En estos pocos datos de estado civil hay ya [...] muchos elementos aislantes. Nacimiento en una ciudad de tráfico comercial y no de vieja cultura, diversa en cuanto a razas y costumbres [...] En fin, Saba fue, a pesar de su italianidad formal [...] y su universalidad humana, un “periférico” [...] Los orígenes triestinos de Saba tuvieron también como consecuencia, situarlo, al menos al inicio, un paso atrás.]

<sup>7</sup> Sobre el apellido Saba y su significado existe otra interpretación que lo atribuye al apellido Sabaz de la mujer encargada de la crianza del poeta durante su primera infancia.

<sup>8</sup> [nadie le había hablado de buenos o de malos autores]

Parini y Leopardi. Sobre todo este último significaría un importante hallazgo para el joven Saba quien, sintiéndose cercano al autor del "Canto notturno di un pastore errante dell'Asia", tendría la impresión "non già di leggerlo, ma di rileggerlo"<sup>9</sup> (Saba, 1963: 41). De ellos aprenderá las formas, evidentes en sus primeras composiciones y constantes, en general, en su producción posterior. De ahí que se hablara de "conservadurismo sabiano", reprochándosele al autor su poca innovación en términos formales. Por su parte, Saba, como se verá más adelante, no se mostró nunca demasiado interesado por la búsqueda de lo "nuevo", ni siquiera cuando alrededor todo apuntó precisamente a lo novedoso, a la ruptura con la tradición (son los años fuertes del Futurismo y otras vanguardias).<sup>10</sup>

Como decía antes, no es sencillo adscribir la obra sabiana a la de sus contemporáneos o a una escuela de poesía determinada. De hecho, ya respecto a la generación de poetas inmediatamente anterior, el mismo Saba guardaba ciertas reservas, asegurando que ésta había dejado en él acaso una huella superficial (Saba, 1963: 41). Folco Portinari, al referirse a las primeras obras del poeta triestino, hace notar la poca sintonía entre el ambiente cultural que se respiraba en la Italia de aquellos años y la naturaleza de la poesía sabiana:

È facile [...] ripensare la vita letteraria di quegli anni, un principio di secolo con nomi noti e nuovi, che basta pronunciarli ormai per evocare un clima: D'Annunzio scrive le *Laudi* e Pascoli i *Canti di Castelvecchio*, il patriarca Carducci ha datato l'ultima delle *Rime e ritmi* nel 1895, Corazzini scrive le *Dolcezze* e Gozzano *La via del rifugio*. Le date sono quelle, eppure sfugge Saba, in definitiva, a quella compagna.<sup>11</sup> (Portinari, 1957: 15)

Es decir que Saba, a pesar de la lección aprendida de los clásicos e incluso a pesar de los rasgos que llegó a compartir con algunos contemporáneos, pronto desarrolló un estilo propio. El poeta centrará su atención en la vida y los ambientes cotidianos, en los recuerdos de infancia y juventud ("autobiografismo sabiano"), en las cosas minúsculas que tienden al mismo tiempo a lo universal; preferirá un lenguaje auténtico, no retórico ni preciosista pues, como él mismo asegura, nunca tuvo miedo de las palabras (Saba, 1963: 23-24). Más que cualquier estudio crítico, sería vital, para comprender a un autor, ir directamente a sus textos. Por esta razón, resultará revelador revisar la declaración poética del propio Saba: "Quello che resta da fare ai poeti".

---

<sup>9</sup> [no ya de leerlo, sino de releerlo]

<sup>10</sup> Saba escribirá "Quello che resta da fare ai poeti", su declaración poética, en 1911, apenas unos años después de la aparición del *Manifeste du futurisme* de F. T. Marinetti (1909).

<sup>11</sup> [Es fácil [...] volver a pensar la vida literaria de aquellos años, un inicio de siglo con nombres famosos y nuevos, que basta pronunciarlos para evocar ya un clima: D'Annunzio escribe las *Laudi* y Pascoli los *Canti di Castelvecchio*, el patriarca Carducci fechó la última de las *Rimas y ritmos* en 1895, Corazzini escribe las *Dolcezze* y Gozzano *La via del rifugio*. Las fechas son éstas, y sin embargo escapa Saba, definitivamente, a esa compañía.]

Hacia 1911, Umberto Saba escribe su “manifiesto” y, como era natural —dice Portinari (1957)— lo envía a la revista *La Voce*, punto de referencia cultural de la época. La revista devolverá el artículo al remitente. En efecto, el texto permanecerá inédito hasta 1959. En opinión de Portinari (1957), considerando las circunstancias de la época, no debería sorprender aquel rechazo del texto sabiano, en el que el autor no limitaba su posicionamiento a un plano meramente estético, sino también moral y humano.

Inicia Saba categórico “Ai poeti resta da fare la poesia onesta”.<sup>12</sup> Para él, en la literatura y específicamente en la poesía conviven dos cualidades opuestas: la honestidad y la deshonestidad literaria, con las que identifica respectivamente a Alessandro Manzoni y a Gabriele D’Annunzio. Del primero reconoce “la costante e rara cura di non dire una parola che non corrisponda perfettamente alla sua visione. Il piú sobrio dei poeti italiani [...] per non travisare il proprio io e non ingannare con false apparenze quello dei lettori, resta se mai al di qua dell’ispirazione”<sup>13</sup> (Saba, 2001: 675). Del segundo, en cambio, reprueba ese “troppo artificio”<sup>14</sup> que, dice Saba, no es sólo formal sino también sustancial: “[D’Annunzio] si esagera o addirittura si finge passioni e ammirazioni che non sono mai state nel suo temperamento [...] al solo e ben meschino scopo di ottenere una strofa piú appariscente, un verso piú clamoroso”<sup>15</sup> (Saba, 2001: 675).

En la visión del triestino, la mayor deshonestidad que puede cometer un poeta es forzar la poesía y hacerla artificiosa con miras a obtener un mayor reconocimiento. Saba ve en esta postura “intenzioni bottegaie”<sup>16</sup> de quien considera la creación de versos igual a abrir un negocio. Así, el poeta aclara lo que significa para él la honestidad literaria: “è prima un non sforzare mai l’ispirazione, poi non tentare, per meschini motivi di ambizione e di successo, di farla parere piú vasta e appariscente di quanto per avventura essa sia”<sup>17</sup> (Saba, 2001: 676). A partir de estas breves líneas se puede vislumbrar qué significaba para Saba la poesía: ésta iba más allá de la experimentación lingüística o el efecto estético. Como asegura Folco Portinari (1957: 60), siguiendo al propio Saba, la poesía respondía a una búsqueda profunda por parte del poeta; nada de metafísico en ella, simplemente una búsqueda de sí mismo.

---

<sup>12</sup> [A los poetas les queda escribir poesía honesta]

<sup>13</sup> [el constante y raro cuidado de no decir una palabra que no corresponda perfectamente a su visión. El más sobrio de los poetas italianos [...] para no falsear su propio yo y no engañar con falsas apariencias el del lector, se detiene, si acaso antes de la inspiración.]

<sup>14</sup> [demasiado artificio]

<sup>15</sup> [D’Annunzio exagera o incluso finge pasiones y admiraciones que no han estado nunca en su temperamento [...] con el único y bien mezquino objetivo de obtener una estrofa más vistosa, un verso más clamoroso]

<sup>16</sup> [intenciones mezquinas]

<sup>17</sup> [es primero no forzar nunca la inspiración, luego no tratar de hacerla parecer, por mezquinos motivos de ambición y éxito, más vasta y vistosa de lo que por ventura ésta es]



Quizá fue también su particular concepción de la poesía la que alejaba a Saba de las corrientes poéticas más en boga. Para nuestro autor lo "nuevo" tenía poco que ver con lo meramente novedoso:

Ecco la parola que se fa trasalire gli artisti fa tremare i poeti, perché in nessun arte le inconscie reminiscenze sono piú frequenti che in poesia, dove vengon favorite dalla natura stessa e dall'inevitabile virtù del suono che le imprime indelebilmente nella memoria. Di una poesia non resta solo, come di una prosa, lo spirito che l'animava, ma anche la materia in cui s'è incarnato.<sup>18</sup> (Saba, 2001: 676)

Y se cuestiona Saba sobre el miedo dañino de ciertos poetas a "repetirse"; no entiende la excesiva preocupación por la originalidad: el poeta honesto, no puede más que ser original. Más que en la búsqueda de la originalidad *per se*, el punto nodal estaría, según Saba, en el motivo que desencadena dicha búsqueda: "Benché essere originali e ritrovar se stessi siano termini equivalenti, chi non riconosce in pratica che il primo è l'effetto e il secondo la causa, e parte non dal bisogno di riconoscersi ma da uno sfrenato desiderio dell'originalità [...] non riuscirà mai a trovare la sua vera natura"<sup>19</sup> (Saba, 2001: 676-677). Así pues, el poeta honesto no se cuidará demasiado de las repeticiones, o diríamos tentativas, a las que lo empuja su necesidad expresiva.

### Tres versiones al español de "La capra"

Para el traductor la poesía representa, quizá más que cualquier otro género, un reto particular. La dificultad puede nacer de ciertas cualidades inherentes a la poesía: la estrecha relación entre forma y contenido, el sonido y la musicalidad ligados a cuestiones métricas y de ritmo, la polisemia y la densidad de significado sintetizado en pocas palabras que brinda al lector más de una posibilidad de interpretación. De modo que si el propio poeta, como señalaba el mismo Saba, en el ejercicio creativo se enfrenta a este rasgo de la poesía, el desafío para el traductor resultaría doblemente complejo: no sólo debe afrontar la naturaleza propia de la poesía, sino que debe trasponerla a otra lengua, a otro contexto.

---

<sup>18</sup> [He aquí la palabra que si estremece a los artistas hace temblar a los poetas, porque en ningún arte las reminiscencias inconscientes son más frecuentes que en la poesía, donde éstas son favorecidas por la naturaleza misma de la poesía y por la inevitable virtud del sonido, que las graba de manera indeleble en la memoria. De una poesía no queda solamente, como de la prosa, el espíritu que la animaba, sino también la materia en la que se encarnó.]

<sup>19</sup> [Si bien ser original y encontrarse a sí mismo son términos equivalentes, quien no reconoce en práctica que el primero es el efecto y el segundo, la causa, y parte no de la necesidad de reconocerse sino de un desenfadado deseo de originalidad [...] nunca podrá encontrar su verdadera naturaleza.]

Teóricos como Jiří Levý se han detenido a reflexionar sobre todo lo que implica el proceso traductivo. Levý (2011), en su obra *The Art of Translation*, señala, en primer lugar, la importancia de la lectura atenta por parte del traductor. Ésta implica no sólo una comprensión e interpretación del texto, sino también una inmersión que permita vislumbrar qué hay detrás de él —es decir, conocer (o incluso ser capaz de imaginar) aquellos elementos que enmarcaron el nacimiento de la obra fuente y pudieron delinear su naturaleza (el contexto socio-histórico, la poética del autor, la tradición literaria en la que se inscribe, etcétera)—. El traductor debe valerse de todo aquello que le permita aprehender el tono del texto fuente (Levý, 2011). El caso de Saba no es la excepción: tener en mente sus consideraciones sobre la poesía y el oficio de poeta, así como las circunstancias en las que su obra se circunscribe, puede dar luces al traductor precisamente sobre el tono indicado por Levý.

No es banal la insistencia sobre el tono de la obra, en especial si consideramos que el contexto de la Italia de la primera mitad del siglo xx en el que escribió el poeta dista mucho del entorno de un lector hispanohablante en la actualidad. De ahí la importancia de que el traductor logre captar el tono que habrá de plasmar en el texto meta. En este punto del proceso de traducción hay un factor que podría pasar inadvertido pero que Levý recuerda: al igual que la obra, también el traductor está inserto en un contexto específico que en gran medida puede influir su labor.

En el caso de los traductores que me ocupan, será necesario tener presente esta consideración, pues los contextos en los que nacen las tres versiones al español son notoriamente distintos. Una primera diferencia serían las distancias espacio-temporales que las separan: la traducción de Antonio Colinas aparece en España bajo el sello Editora Nacional en 1977; por otro lado, Ana María del Re publica su versión en la editorial Monte Ávila en Venezuela en 1989; y finalmente, la traducción de Guillermo Fernández es publicada por la Universidad Nacional Autónoma de México en 2006. Cabe señalar además que en el caso de Colinas y Fernández se trata de antologías que incluyen varios poetas italianos del siglo xx; en el caso de Ana María del Re, en cambio, se trata de una obra dedicada exclusivamente al poeta triestino. Una diferencia más se puede observar en los paratextos: sólo Colinas y Del Re hacen la presentación de las respectivas obras, mientras que, en el caso de Fernández, el prólogo corre a cargo de Stefano Strazzabosco. Ninguna de las obras hace referencia a las estrategias y decisiones de traducción, ni siquiera en el caso de la recopilación sabiana de Ana María del Re.

Tras indicar estos pocos ejemplos de divergencias entre las tres obras, concernientes a los traductores, el contexto y los paratextos, no es difícil entender que exista variación en las traducciones. Teniendo en mente la poética de la "poesía honesta", así como las consideraciones sobre la traducción de poesía y los distintos traductores, será ya posible adelantar algunas hipótesis sobre las tres versiones.

Perteneciente a la recopilación *Casa e campagna* (1909-1910), "La capra" es uno de los poemas más famosos de Saba. En él es posible encontrar los rasgos más distintivos de su poética: las formas métricas clásicas, el uso del encabalgamiento, el carácter prosístico caracterizado por un lenguaje llano. Al respecto apunta Gambarota (2005) que:

Saba strives to make up *favolette*, fairy tales, and light songs, written in a simple, apparently artless language. By privileging generic nouns for surrounding things and living beings and by naming only what belongs to a basic creatural experience (birth, love, pain, death), Saba draws from a language well that is common to all human beings as a species. He himself liked to qualify his poetry with the expression *raso terra* ("close to the ground"). (150)

Por otro lado, el poema presenta uno de los temas predilectos del autor: la identificación del hombre con los animales. En Saba, esta identificación respondía a su rechazo de la supuesta superioridad del hombre respecto a los animales. Como explica Gambarota (2005), el poeta se rehusaba a mirar el mundo "desde arriba" y, más bien, aspiraba a una comunión con la naturaleza y sus criaturas.

En el poema "La capra" vemos reflejada esta concepción sabiana:

Ho parlato a una capra.  
Era sola sul prato, era legata.  
Sazia d'erba, bagnata  
dalla pioggia, balava.

Quell'uguale belato era fraterno  
al mio dolore. Ed io risposi, prima  
per celia, poi perché il dolore è eterno,  
ha una voce e non varia.  
Questa voce sentiva  
gemere in una capra solitaria.

In una capra dal viso semita  
sentivo querelarsi ogni altro male,  
ogni altra vita. (Saba, 2014: 68)

Saba nos brinda en este poema una de sus imágenes más emblemáticas: la famosa cabra de rostro semita. Por una parte, la cabra es el símbolo por antonomasia de la vulnerabilidad y sacrificio; el adjetivo semita, por la otra, (intensificado por la imagen de

la lluvia que moja al solitario animal) parece querer subrayar esta condición. El poema es, como escribiera Giorgio Bàrberi Squarotti, "la perfetta trasfigurazione di un episodio georgico in un simbolo della condizione universale di dolore immanente negli uomini come nella natura"<sup>20</sup> (citado en Portinari, 1957: 51).

En estos trece versos (alternados entre heptasílabos y endecasílabos), de rima asonante, se reconoce ese carácter narrativo que se le ha atribuido a la poesía de Saba: el léxico es simple (salvo algunos cultismos como *celia* y *querelarsi*), las descripciones son pausadas por efecto de la yuxtaposición ("Era sola sul prato, era legata. / Sazia d'erba, bagnata / dalla pioggia, balava") y las ideas de mayor importancia se ubican en unidades de significado acentuadas por los encabalgamientos y las repeticiones (ha *una voce* e non varia. / *Questa voce* sentiva / gemere in una capra solitaria. / In una capra dal viso semita).

Analicemos las tres versiones en español estrofa por estrofa, iniciando por la primera (Tabla 1):<sup>21</sup>

**Tabla 1**

*Primera estrofa de "La cabra"*

Traducción de Antonio Colinas	Traducción de Ana María del Re	Traducción de Guillermo Fernández
He hablado a una cabra.	He hablado a una cabra.	Le hablé a una cabra.
Sola estaba en el prado, y atada.	Estaba sola en el prado, atada.	Estaba sola y atada en el prado.
Saciada de hierba, mojada por la lluvia, balaba	Harta de hierba, bañada por la lluvia, balaba.	Ahíta de hierba, empapada por la lluvia, balaba.

Fuentes: Colinas (1977: 89), Saba (1989: 72) y Fernández (2006, 104)

En los tres casos, los traductores logran mantener el metro en este fragmento (salvo en el tercer verso); sin embargo, sólo Colinas y Del Re conservan la rima asonante. Ya en el primer verso contrasta, en la versión de Fernández, la elección del pretérito simple, así como la inclusión del clítico "le" que resultarían más naturales en la variante del español de México. En el siguiente verso las pequeñas variaciones conciernen sólo a la disposición de las palabras. En cambio, se percibe una diferencia notable entre "Saciada", "Harta" y "Ahíta", al inicio del tercer verso, así como entre "mojada", "bañada" y "empapada" que cierran el último verso. En cuanto a las palabras de inicio del tercer verso, la elección de Colinas parece la más afortunada, pues, por un lado, la palabra

<sup>20</sup> [la perfecta transfiguración de un episodio georgico en un símbolo de la condición universal de dolor immanente tanto en los hombres como en la naturaleza]

<sup>21</sup> En los casos en que sea necesario señalar el significado preciso de alguna palabra en italiano o español, me basaré respectivamente en el *Vocabolario Treccani* (2020) y en el *Diccionario de la Lengua Española* (2020).

“harta” utilizada por Del Re podría guardar una cierta carga negativa en su significado; por otro lado, el “ahíta” en la versión de Fernández remite, si no a un cultismo, sí a un registro lingüístico elevado.

En el cierre del cuarto verso, en cambio, tanto Colinas como Fernández se mantienen cerca del significado de *bagnato* (aunque la elección de “empapada” del segundo traductor se podría entender como “mojada en exceso”, sentido no sugerido en el original). La elección de Fernández, además, podría verse en este caso como una suerte de compensación: “empapada”, de registro coloquial, diluye en cierta medida el tono culto que “ahíta” sugiere, buscando, tal vez, la cualidad del lenguaje más llano e inmediato, característico de la poesía sabiana. La elección de Ana María del Re, por el contrario, da la idea de un falso cognado: en italiano *bagnato* alude únicamente a la propiedad del agua de “mojar” mientras que en español, en cambio, “bañado” remite, más bien, a una cuestión de limpieza.<sup>22</sup> Aun así, la continuación del verso (“por la lluvia”) sirve para volver al sentido del original.

En la segunda estrofa, Saba desarrolla el tema central y, para subrayar la importancia de estos versos, los dispone al centro del poema. El yo poético reconoce, en el monótono balido de la cabra, un sonido fraterno a su propio dolor y se siente movido a responder con el mismo sonido. Precisamente ese sonido, el del dolor invariable y eterno, se podía reconocer en el balido de aquella cabra solitaria. Al tratarse del tema cardinal del poema, esta segunda estrofa parece haber representado la de mayor dificultad para los traductores, o al menos eso sugieren las variaciones, de métrica e incluso de sentido, entre las tres versiones, como puede verse en la Tabla 2:

**Tabla 2**  
*Segunda estrofa de “La cabra”*

Traducción de Antonio Colinas	Traducción de Ana María del Re	Traducción de Guillermo Fernández
Aquel monótono balar se identificaba con mi dolor. Y yo le respondí, primero por bromear, después porque el dolor es eterno, y tiene una voz y no varía. Era esta voz la que sentía gemir en una cabra solitaria.	Aquel monótono balido acompañaba mi dolor. Y respondí, primero en broma, después porque el dolor es eterno, tiene una sola voz y no varía. Escuchaba esa voz gemir en una cabra solitaria.	Su balido era fraterno, igual a mi dolor. Primero le respondí en broma, luego porque el dolor es eterno. Sólo tiene una voz y no cambia. Esta voz escuchaba gemir en una cabra solitaria.

Fuentes: Colinas (1977: 89), Saba (1989: 72) y Fernández (2006, 104)

<sup>22</sup> Según la primera acepción brindada por la RAE como una purificación. En mi opinión, el original más bien quiere subrayar la imagen de vulnerabilidad del animal que está solo, atado y, además, mojado por la lluvia.

Hasta el primer punto, el poema señala la naturaleza del balido: monótono y fraterno al dolor del yo poético. Sólo en el caso de Colinas y Del Re se recuperan, aunque con matices distintos, estas dos cualidades. Colinas logra reproducir el significado, pero cambiando el sustantivo "balido" por el verbo "balar", así como el "era fraterno" por "se identificaba" (lo que al final hace que se pierda la rima del original entre el primero y el tercer verso). Del Re mantiene el "monótono balido"; sin embargo, en su lectura parece interpretar "fraterno" más como cercanía entre el balido y el dolor del yo poético y no tanto como un parecido o igualdad entre ellos (el caso de Colinas y Fernández). En la versión de Fernández, en cambio, se recupera sólo una de las cualidades de aquel sonido; es decir, que es fraterno, pero se elimina el hecho de que se trata de un sonido monótono, invariable. Esta omisión de Fernández podría parecer poco significativa, pues al final, la misma idea queda expresada versos adelante. Sin embargo, así disminuye la intensidad y la importancia —logradas precisamente por la repetición— que otorga Saba a la idea de que el dolor es siempre igual, invariable (tal como el balido) y que por ello identifica o hermana entre sí a todas las creaturas.

Es interesante también el contraste en la unidad de significado que explica por qué el yo lírico decide responder al monótono balido: en un primer momento, dice, lo hace por bromear, pero luego, porque el dolor es siempre el mismo, eterno. Colinas mantiene prácticamente invariable el sentido, a costa de alargar el verso, pues resulta muy complicado poder reproducir las dos sinalefas del original ("perché il" y "dolore è eterno"); en efecto, en ninguna de las tres versiones se mantiene la métrica de este fragmento. Por su parte, Del Re y Fernández optan por convertir el complemento de causa "per celia" (por broma, por bromear), en un complemento de modo "en broma". Llama la atención además la posición, al inicio del verso, del adverbio "primero" en la versión de Fernández. Al iniciar la oración con este adverbio ("Primero le respondí / en broma"), se esperarían una consecuente enumeración de acciones que siguiera a "respondí"; en cambio, aparece una explicación ("luego porque el dolor es eterno"). Esto cambia ligeramente el sentido del original, pues es cierto que hay una enumeración, pero ésta tiene que ver no con la acción de responder, sino con las dos causas que empujan al yo lírico a hacerlo: por bromear y porque el dolor es eterno.

En la última parte de la estrofa, salta a la vista una diferencia en la versión de Colinas: su interpretación de "sentire" como "sentir" ("Era esta voz la que *sentía* / gemir en una cabra solitaria") y no como el "escuchar", "oír" de las otras dos versiones. Según el *Vocabolario Treccani*, las dos acepciones están contenidas en el verbo (Istituto della Enciclopedia Italiana, s. f.), por lo que no sería un error la lectura de Colinas. Aun así, los elementos que completan el sentido del verbo apuntan más, quizá, al sentido del oído, pues por él es posible percibir el balido. Es claro que escuchar ese sonido podría generar también un sentimiento o emoción en el yo poético, pero esa reacción sería

posterior al hecho más inmediato de oír. Cabe señalar además la focalización, enfatizada por Colinas, del elemento "Questa voce": también Saba subraya la importancia de este objeto directo al situarlo al inicio del verso (*Questa voce sentiva gemere in una capra solitaria*), pero el traductor español, además de mantener el elemento al inicio, decide transformarlo de objeto en sujeto de la oración (*Era esta voz la que sentía / gemir en una cabra solitaria*).

En la última estrofa, como ya lo anunciaba, el yo poético concluye diciendo que escucha el lamento de todos los pesares, de todas las vidas, en una cabra de rostro semita. De nuevo, encontramos el contraste entre las dos acepciones posibles del verbo "sentire". Ahora, como puede verse en la Tabla 3, sólo Colinas y Fernández conservan la interpretación que hicieron versos arriba: como sentimiento-sensación, el primero, y como percepción de sonido, el segundo. En cambio, Del Re modifica su elección anterior ("escuchaba") por "sentía":

**Tabla 3**

*Tercera estrofa de "La cabra"*

<b>Traducción de Antonio Colinas</b>	<b>Traducción de Ana María del Re</b>	<b>Traducción de Guillermo Fernández</b>
En una cabra de rostro semita sentía quejarse cada mal ajeno, cada ajena vida.	En una cabra de rostro semita sentía la marca de todos los males, la queja de todas las vidas	En una cabra de rostro semita escuchaba la queja de otro dolor, de cualquier otra vida.

Fuentes: Colinas (1977: 89), Saba (1989: 72) y Fernández (2006, 104)

Además, la traductora escribe "marca" ahí donde Colinas y Fernández, permaneciendo cerca del sentido de *querelarsi*, optan respectivamente por "quejarse" y "queja". La elección de Del Re remite a algo más físico: queda así eliminada la alusión al sonido del lamento de la cabra.

Por último, resta por señalar que todos los traductores cierran de manera distinta el poema. Es interesante, por ejemplo, que Colinas y Del Re traduzcan *male* por *mal*: es verdad que en español (como en italiano) la palabra "mal" contiene el sentido de pesar o pena; sin embargo, su uso con este significado resulta mucho más frecuente en italiano que en español. En efecto, la elección de Fernández en este verso resulta más directa.

La complejidad de estos últimos versos no se limita sólo a la palabra *male*: no es fácil reproducir el sentido de esta última parte con la misma inmediatez que en el original, conservando además las aliteraciones, el paralelismo y las anáforas que usa Saba al final de su poema: "sentivo querelarsi ogni altro male, / ogni altra vita". Como sucede en otros



versos, también aquí Saba se sirve de las sinalefas para acentuar la unión entre las palabras y hacer más fluido el verso. A través de pocas palabras, el poeta sintetiza el tema fundamental del poema. Las tres versiones presentan diferentes soluciones: “sentía quejarse *cada mal ajeno, / cada ajena vida*” (Colinas); “sentía la marca de *todos los males, / la queja de todas las vidas*” (Del Re); “escuchaba la queja *de otro dolor, / de cualquier otra vida*” (Fernández). En el primer caso, el traductor busca recrear el efecto sonoro del original, aunque cambia el paralelismo por un quiasmo. En el plano del sentido, llama la atención, en cambio, su elección de “ajeno”, que parece establecer cierta distancia (en lugar de la identificación de la que se habla a lo largo del poema) entre el yo lírico y “cada mal ajeno”. Por otro lado, la versión de Del Re es más explicativa, ya que, a diferencia de las traducciones de Colinas y Fernández, ella incluye la palabra “marca” que no está en el original. Esta inclusión parece obligarla a escribir más adelante la palabra “queja” con la que recupera el sentido de *querelarsi* pero que borra la posibilidad de la aliteración del italiano. Finalmente, Fernández mantiene el endecasílabo del antepenúltimo y penúltimo verso, pero deja de lado la aliteración al preferir estructuras distintas, en lugar del paralelismo y la anáfora: “otro dolor” y “cualquier otra vida”.

## Conclusiones

Mi análisis no pretende determinar cuál de las tres versiones es la mejor; el objetivo ha sido, más bien, ver en qué medida la “poesía honesta” planteada por el poeta triestino se refleja en las traducciones al español. De la poética sabiana sería importante recordar, como apuntaba Portinari (1957), que no se restringe a un plano meramente estético, sino también moral y humano: en efecto, la primera demanda que Saba hace a los poetas es la honestidad; ninguna verdad puede nacer de una poesía artificiosa y efectista. Si el autor afirmaba categóricamente que los poetas debían hacer poesía honesta, siguiendo su poética y haciendo un paralelismo en el plano de la traducción, podríamos decir que el traductor que se proponga traducir la obra del poeta triestino debería hacer una traducción honesta. Esto implicaría que el traductor aprehendiera el tono (para decirlo con Levý) de la poesía sabiana: para ello sería fundamental conocer no sólo la obra poética, sino también las reflexiones del autor sobre su oficio, saber en qué condiciones llevó a cabo su labor poética, estar consciente de las circunstancias personales e históricas que pudieron influir en ella, etcétera.

Sería complicado saber hasta qué punto Colinas, Del Re y Fernández se adentraron en el universo sabiano; sin embargo, sí es posible observar qué rasgos característicos de esta poesía lograron reflejar en sus respectivas traducciones. La versión de Antonio Colinas parece haber logrado un equilibrio: si bien en algunas elecciones se aleja en

cierta medida del sentido del original (por ejemplo, el uso de la palabra “ajeno” ahí donde Saba enfatiza justamente una identificación y no una extrañeza), en general su versión recupera las características esenciales del original tanto en la forma (en muchos casos mantiene la métrica, las rimas asonantes, las anáforas) como en lo referente al sentido fundamental del poema, que logra transmitir a través de un léxico llano tan típico en Saba. Por su parte, Ana María del Re reproduce elementos como la rima asonante y algunas repeticiones; sin embargo, en el plano léxico ciertas elecciones sugieren matices distintos al original. En este sentido, la versión de Del Re se aleja de la poética de Saba, pues, si bien el poeta rechazaba el lenguaje artificioso, en cambio le resultaba vital la búsqueda de la palabra precisa que, de verdad, reflejara lo que su ánimo le dictaba. Finalmente, Guillermo Fernández parece enfatizar el carácter prosístico típico de Saba al normalizar la sintaxis en algunos versos. Esta elección puede favorecer la fluidez, pero, en cambio, elimina ciertas rimas (particularmente en la primera estrofa). Quizá es justo por esta tendencia a prosificar que resulta aún más extraña la elección de “ahíta” que contrasta con el registro lingüístico general de la traducción. Esta inclusión pudo responder quizá a esos cultismos que el propio Saba, algunas veces, solía utilizar en sus poemas.

Como se puede observar, existen entre las tres versiones diferencias notables. Éstas, sin embargo, no deberían sorprendernos si consideramos que las tres traducciones surgen de la lectura e interpretación particular de cada traductor y que cada uno de ellos, a su vez, estaba inserto en un contexto determinado. Por esta razón sería injusto pretender determinar cuál de las tres versiones es la más afortunada, pues, por lo demás, no es posible saber ahora cuáles fueron los criterios de traducción que rigieron cada caso y mucho menos podríamos asegurar que entre dichos criterios estuviera el de reproducir la poética sabiana (que ha sido el punto de partida de mi análisis). En todo caso es innegable que tanto Colinas como Del Re y Fernández han logrado recuperar, en mayor o en menor medida, ciertas características esenciales de la poesía de Saba. Baste, pues, reconocer el valor ínsito de cada traducción al brindar al lector hispanohablante una oportunidad de adentrarse en la obra del gran Umberto Saba.

## Referencias bibliográficas

COLINAS, Antonio (Ed.). (1977). *Poetas italianos contemporáneos* (Antonio Colinas, Trad.). Madrid: Editora Nacional.

FERNÁNDEZ, Guillermo (Ed.). (2006). *Veintidós poetas italianos. Para el bautismo de nuestros fragmentos* (Guillermo Fernández, Trad.). México: UNAM.

- GAMBAROTA, Paola. (2005). "Beyond Revealed Religions: Saba, the Creatures, and the Political Animal". *MLN*, 120(1), 137-160. <http://doi.org/10.1353/mln.2005.0053>
- ISTITUTO DELLA ENCICLOPEDIA ITALIANA. (s. f.). *Vocabolario Treccani* (en línea). Recuperado el 02 de agosto de 2020 de <http://www.treccani.it/vocabolario/>
- LEVY, Jiri. (2011). *The Art of Translation* (Patrick Corness, Trad.). Amsterdam Philadelphia: John Benjamins.
- MORANTE, Elsa. (1987). *Pro o contro la bomba atomica e altri saggi*. Milano: Adelphi.
- PORTINARI, Folco. (1957). *Umberto Saba*. Milano: Murisia.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2020). *Diccionario de la Lengua Española* (en línea). Recuperado el 09 de agosto de 2020 de <https://www.rae.es/>
- SABA, Umberto. (1963). *Storia e cronistoria del Canzoniere*. Milano: Mondadori.
- SABA, Umberto. (1989). *El Cancionero: antología poética y cartas escogidas* (Ana María del Re, Trad.). Caracas: Monte Ávila.
- SABA, Umberto. (2001). *Opere*. Milano: Mondadori.
- SABA, Umberto. (2014). *Il canzoniere (1900-1945)*. Torino: Einaudi.

# RESEÑAS

**TURNER, Marion. (2019). *Chaucer: A European Life*.  
Princeton: Princeton University Press.**

Resulta difícil no pensar en Geoffrey Chaucer como un epítome temprano de lo inglés; al menos así lo dictan las narrativas culturales en torno a su obra. Sin embargo, como todo autor vernáculo medieval, Chaucer entabló una importante conversación con toda Europa. No es controvertido, así, estudiar la vida y obra del autor inglés del siglo XIV en relación con otros europeos de su época: Boccaccio, Petrarca, Froissart, Machaut o el español Pedro López de Ayala. A diferencia de lo que sucede con otros escritores medievales ingleses, la vida de Chaucer ha podido analizarse de manera más o menos razonable porque consta en registros históricos; es preciso recordar la privilegiada posición del autor como diplomático, miembro de la corte de Eduardo III y servidor público. La más reciente biografía de Geoffrey Chaucer, no obstante, propone contar la historia del autor más allá del espacio tradicional del canon y peregrina —como si se tratara de algún personaje salido de sus cuentos— a través de un viaje que transporta al lector al barrio de Vintry Ward de Londres, donde quizá nació; a su infancia en la calle Thames, en la cual se crio entre comerciantes prósperos de toda Europa; a sus recorridos por Navarra, Calais, Lombardía, Génova o Florencia, cuando fue mensajero real y diplomático; y, por supuesto, a la propia ciudad de Canterbury, que figuró de manera tan notable en su obra. *Chaucer: A European Life*, de Marion Turner, es una monumental reconstrucción de Geoffrey Chaucer a través de los lugares que él frecuentó durante la etapa documentada de su vida. Se trata de una feliz conjunción de historia cultural y biografía literaria que examina, como nunca, la intrincada trama política, social y textual que rodeó al escritor inglés mejor conocido de la Edad Media.

A lo largo de las 600 páginas del texto, Turner parte de un interesante principio metodológico: en primer lugar, su prólogo establece con claridad que el objetivo no consiste en narrar la vida de Geoffrey Chaucer de manera estrictamente cronológica sino recrear, en la medida de lo posible, los contextos que sirvieron de inspiración al autor y, en sus propias palabras, “[t]he spaces and institutions in which Chaucer lived and worked, and the places that he visited, shaped him as a person and as a poet” (3). De esta forma, podría decirse que la autora, catedrática de la Universidad de Oxford, trae a cuento la misma postura hermenéutica bajo la cual trabajaba un cronista medieval: contar los hechos no exactamente como sucedieron, sino colorear la escritura mediante estrategias discursivas y retóricas que permitieran al texto cabalgar entre la historia y

la ficción. Por otro lado, Turner desmiente la extendida visión de Chaucer como un fenómeno exclusivamente inglés (discurso, por ejemplo, que durante siglos imperó en la manera en que se leyó o estudió al escritor) para centrarse sobre todo en la imagen de un autor abierto, sensible, cosmopolita y políglota que se nutrió tanto de su ambiente local como de un mundo complejo y multicultural.

El estudio de Turner está dividido en tres grandes partes: *Becoming*, *Being* y *Approaching Canterbury*. En cada una de estas secciones, hay pequeños capítulos que trazan con singular sutileza y erudición, pero también con una inmensa dosis de humor, escepticismo e ironía, el panorama cultural que acompañó los momentos clave de la historia de Chaucer. La biógrafa nos recuerda, en este sentido, que la vida del autor fue posiblemente compleja y rica desde su infancia, pues al ser hijo de un acomodado mercader de vino, Chaucer se movió siempre en el seno de una clase urbana y burguesa. Esto no resulta especialmente novedoso: todas las biografías o estudios sobre la vida del poeta, académicas o no, rescatan tal hecho. Lo que se antoja más atractivo es la cuidadosa mirada que Turner cierna sobre el Londres de mediados del siglo XIV: una ciudad donde florecieron la burocracia, la inmigración o el comercio exterior y que fue un pujante centro de letras y lenguas. En un ambiente en que el dinero constituyó un importante marcador de identidad, los libros se convirtieron en un importante bien de consumo. Turner señala que el caso de Londres era único con respecto al resto de Inglaterra, pues la población valoraba los libros en cuanto objetos ornamentales y de lujo, pero también como instrumentos de aprendizaje lo mismo laico que religioso.

Asimismo, la autora no descuida el hecho de que, quizá como en ningún otro momento de la historia reciente de Inglaterra, el inglés había resurgido como principal lengua literaria de la nación y esto catapultó la obra de Chaucer. Aun así, añade que el inglés no fue del todo lo que transformó la poesía del autor, sino su contacto temprano con ciudadanos y mercaderes italianos: “...Chaucer’s Thameside mercantile upbringing gave him the opportunity to mix with Italians and to learn their language —a skill that was to transform not only Chaucer’s own poetry but English literature” (17). Con ello, Turner da un revés fundamental y necesario a la historiografía literaria inglesa al dislocar una narrativa que se imaginó sobre Chaucer por lo menos desde el siglo XVIII y que sobrevive hasta nuestros días: la de Chaucer como una suerte de padre moderno de la lengua y la poesía inglesa.<sup>1</sup> La especialista, cabe añadir, no hace mención explícita de este discurso redentor sobre el poeta, pero al imaginar a Chaucer como un hombre políglota de origen y, sobre todo, como un gran deudor de otras tradiciones lingüísticas y textuales, establece el tono con el que guía el resto de tan completa biografía.

---

<sup>1</sup> Me refiero en concreto a John Dryden, quien en sus *Fables, Ancient and Modern*, de 1700, registra por primera vez el epíteto de “father of English poetry” para describir a Chaucer.

Esta primera parte del texto constituye tal vez la más nutrida en curiosidades si consideramos el recorrido que Turner traza por las que podrían haber sido la infancia y adolescencia de Chaucer. Después de imaginar brevemente el contacto del niño Geoffrey con las primeras letras y los aprendizajes a los cuales sin duda estuvo expuesto cuando asistió por primera vez a la escuela (nos habla, por ejemplo, de la enseñanza típica de un niño medieval de clase media), el libro hace hincapié en una indudable educación plurilingüe. Ciertamente, la escolarización temprana en las ciudades inglesas hacia 1350 ya ocurría en la lengua nacional, pero cualquier contacto con el mundo de los libros debía contemplar necesariamente el latín y en particular el francés, principal lengua política y literaria de Inglaterra durante casi tres siglos medievales. Por lo tanto, el Chaucer de 1355, con apenas unos catorce o quince años, habría disfrutado de un ambiente urbano, una considerable fortuna familiar y el privilegio de una educación escolarizada. Hacia esta época, la vida del autor cambió de forma considerable cuando emprendió una carrera de negocios al lado de su padre y fueron las mismas conexiones familiares las que lo condujeron a la corte de Eduardo III y su consorte francesa Felipa de Henao. Como argumenta más adelante Turner, el Condado de Henao (Hainault, por su nombre en inglés y francés) resulta de vital importancia para entender acontecimientos de la historia posterior de Chaucer, pues fue la tierra natal de su esposa Felipa de Roet, con quien el poeta contrajo matrimonio alrededor de 1357 cuando servía aún en la corte donde Felipa fungía como dama de compañía.

Sin duda, uno de los componentes más originales de la biografía de Turner es la hábil manera en la que mezcla elementos literarios de la obra de Chaucer con episodios notables de su propia historia de vida como si se tratara de un ejemplo de historiografía del medioevo. Me atrevo a decir que son cientos los ejemplos relevantes y no que hay obra, célebre o menor, que no explore Turner en su análisis. Conviene traer a colación, aquí, la metáfora que se utiliza para describir la relación temprana entre el escritor y Filipa. La privacidad, indica el libro, no era un valor importante en el siglo XIV de la misma forma en que lo es hoy, y esto habría representado obstáculos para los jóvenes Geoffrey y Felipa. Turner alude, para esto, a un curioso momento del poema cortés *Troilo y Criseida*. Se cree que éste fue uno de los primeros romances ingleses en describir a cabalidad el uso de armarios en cámaras privadas (Criseida dispone de una en el texto) y que, de tal forma, Chaucer, sostiene la autora, conjuga satisfactoriamente lo público y lo privado en su obra debido a que probablemente careció de ello durante mucho tiempo en su vida, incluso tras haber construido matrimonio (52). De hecho, cualquier lector cauto de la obra del poeta londinense sabe que hablar de espacios privados y lugares públicos no es gratuito a la hora de analizar sus cuentos o poemas. Después de todo, no hay texto chauceriano que no avance una temática explícita a la luz de estos dos mundos que, aunque aparentemente contradictorios, conforman una



directriz fundamental para entender la Edad Media de Chaucer: antes de convertirse en poeta, Geoffrey conoció íntimamente el centro de la vida política de Inglaterra; más que ningún otro autor hasta el momento. Y aunque son varios los atisbos a su vida privada en el texto, Turner deja en claro que *no* pretende hacer una disquisición, en tanto consiste en un ejercicio fútil, sobre la posible vida emocional del autor.

Posteriormente, la especialista ofrece un recuento riguroso, con interpretaciones políticas, sobre algunos de los principales viajes por Europa que realizó Geoffrey Chaucer, aunque el énfasis de la historia está puesto en los capítulos anteriores. Sabemos, por registros civiles, que el poeta visitó en más de una ocasión Francia e Italia. Aquí es preciso mencionar un ligero desfase cronológico: Chaucer se casó en 1366 y antes ya había emprendido misiones a Calais y a Reims, donde fue capturado como miembro del ejército inglés durante la llamada Guerra de los Cien Años contra Francia. Poco después de su matrimonio, pasó una temporada larga en Navarra. En la última década, la estancia de Chaucer en España ha sido objeto de un renovado interés académico, sobre todo porque a la hora de reconstruir el rompecabezas europeo del autor, España ha ocupado un lugar coyuntural para los críticos y el estudio de Turner cambia el curso de la historia por completo. En particular la autora resalta las posibilidades de lectura a la luz del cronista castellano Pedro López de Ayala, originalmente al servicio de Pedro I de Castilla, monarca que queda inmortalizado en un fragmento del “Cuento del monje”.

La última parte del texto, *Being*, echa mano del peregrinaje anterior para concentrarse en aspectos específicos de la vida de Chaucer como poeta. Es imposible, de esta forma, olvidar que el escritor de los *Cuentos de Canterbury* siempre mezcló su figura pública con la condición de celebridad que obtuvo tras escribir *Troilo y Criseida* en 1369. La mayoría de los estudiosos sitúa la escritura de su famosa colección de cuentos hacia 1387 (sabemos bien que la composición de estos no sucedió de forma lineal), pero si algo resulta evidente de la interpretación de Turner es que Chaucer fue quizá el primer gran autor moderno europeo en un sentido amplio: no hay lectura posible, de ninguno de sus poemas, que no quede en deuda con Europa. Al obligarnos a mirar más allá de Londres o del Tabard Inn —desde donde sus personajes inician el recorrido hacia Canterbury—, pero en especial, al deconstruir un personaje que la historia cultural nos ha dicho que inventó la idea de lo vernáculo en Inglaterra, Marion Turner, primera biógrafa (y aquí es importante, me parece, hacer este desdoblamiento de género) y con certeza, autora de la más llamativa historia sobre el autor originario del Vintry Ward de Londres, cambia el curso del peregrinaje para que, al igual que sucede con los divertidos viajeros de sus relatos, nos sorprenda un cuento en el camino.

*Raúl Ariza Barile*

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | México

**REID, Susan. (2019). *D. H. Lawrence, Music and Modernism*. Cham: Palgrave Macmillan-Springer Nature.**

La primera impresión que deja el título de este volumen es la posibilidad de atisbar una veta poco explorada en la amplia bibliografía secundaria sobre Lawrence. Sorprende sobremanera que los estudiosos del autor inglés apenas hayan tocado el tema. ¿Estamos ante algo que estaba allí en espera de ser descubierto? Por otra parte, Susan Reid —una investigadora independiente, con una tesis doctoral sobre las masculinidades en las novelas del escritor británico, amén de ser la editora del *Journal of D. H. Lawrence Studies*— pareciera la persona idónea para enfrentar semejante empresa. Veamos qué ha salido de todo esto.

Hay un sinnúmero de libros académicos que tuvieron su génesis en algún artículo primerizo. Basten algunos ejemplos en relación con la obra de Lawrence. Varios ensayos de F. R. Leavis, que aparecieron en *Scrutiny* entre 1950 y 1953, conforman la sustancia principal de su estudio *D. H. Lawrence: Novelist* (1955). El artículo de Colin Clarke “Living Disintegration”, donde analiza el capítulo “Moony” de *Women in Love*, es la base de *River of Dissolution: D. H. Lawrence and English Romanticism* (1969). La propuesta de Anne Fernihough, en “The Tyranny of the Text” (1990), representa el impulso inicial atrás de *D. H. Lawrence: Aesthetics and Ideology* (1993). Estos estudios implicaron, en su momento, aportaciones importantes al desarrollo de las interpretaciones críticas sobre Lawrence. En el caso de Susan Reid, su artículo “‘The Insidious Mastery of Song’: D. H. Lawrence, Music and Modernism” (2001) sirve de punto de partida para la elaboración del libro en cuestión.

El formato de este estudio es un tanto extraño. Cada capítulo tiene su propia bibliografía (lo cual confunde más que ayudar) y va acompañado de varias sugerencias de obras musicales para escuchar que, en muchos casos, no parecen guardar un nexo directo con los intereses estéticos del narrador y poeta inglés. La introducción abre con una cita del primer tomo de las cartas de Lawrence donde éste hace comentarios sobre la música absoluta (a diferencia de lo que se conoce como música programática). La autora quiere demostrarnos que Lawrence, a fines de 1908, a sus veintitrés años, sabe de música. En lo que sigue de la misiva, y que no cita, él mismo asevera que no le interesan los tecnicismos musicales, lo cual le quitaría peso a lo citado por Reid. Se nos informa que Lawrence podía leer música; que le regalaba partituras de piano a su hermana menor, Ada; que le gustaba reunirse con la familia de Jessie Chambers (en quien

está modelada la Miriam de *Sons and Lovers*) a cantar en grupo. Por otro lado, sabemos que David Herbert trató infructuosamente de aprender a tocar ese instrumento, que en esas reuniones el que peor cantaba era él precisamente y que la música que interpretaban eran principalmente canciones folklóricas o populares.

Más que realizar un análisis profundo, Susan Reid hace asociaciones fáciles e idiosincráticas. Al comentar un poema juvenil, “Last Harmony”, pasa del término matemático “overline” para relacionarlo con el concepto musical *overtone*s (los armónicos suprasegmentales de una nota). En el segundo capítulo, cuando analiza el poema “Piano” lo inscribe dentro de la versión inglesa del decadentismo finisecular, con figuras como Ernest Dowson. Como antecedente de ello, hace referencia al soneto “La Musique” de Baudelaire, cuyo primer verso establece un nexo con el mar, lo cual le da pie a ella para establecer otro con estos versos de “Piano”: “my manhood is cast / Down in the *flood* of remembrance” (vv. 11-12; énfasis añadido). Por momentos parece más interesada en las versiones previas de este texto, lo cual la conduce a cometer varias pifias interpretativas. Al presentar el inicio de la tercera y última estrofa —“So now it is vain for the singer to burst into clamour”—, asevera “The gender of ‘the singer’ is not specified” (42), mientras que el inicio de la versión definitiva, que por cierto no cita, es más que explícita: “Softly in the dusk, a woman is singing to me”. Este tipo de confusión se debe a que a menudo inserta digresiones de orden histórico-literarias que en la mayoría de los casos resultan bastante cuestionables como veremos enseguida.

El segundo desliz de apreciación crítica lo encontramos en relación a la temporalidad de las versiones de “Piano”. Reid considera que entre la primera y la última versión del poema inició la Primera Guerra Mundial y que Lawrence asimiló la pérdida de su madre emparejada a lo que Vincent Sherry llama “sense of historical loss”, asociado con dicha conflagración militar (43). La primera versión se escribió alrededor de 1908, su madre murió en 1910 y la versión que conocemos se elaboró entre 1913 y 1914. Difícilmente se podría asumir semejante impacto histórico-emocional.

Por otra parte, la autora nos ofrece una lectura un tanto extraña de la segunda estrofa de la versión final cuya interpretación combina elementos extraídos de diversas tradiciones literarias y posturas teóricas encontradas.

In spite of myself, the insidious mastery of song  
Betrays me back, till the heart of me weeps to belong  
To the old Sunday evenings at home, with winter outside  
And hymns in the cosy parlour, the tinkling piano our guide.

A continuación Reid crea una mezcolanza en donde entran Safo, Yeats, Swinburne y Hardy. Además, mucho de lo que dice depende en gran medida de la visión de Vincent

Sherry sobre el periodo decadente y sus comentarios en torno al poema apelan a la autoridad de un artículo de Holly A. Laird sobre las versiones de “Piano”. Al final del capítulo parece arribar a una suerte de conclusión en que nos dice: “while there are references to the biblical fall into sexuality—in the poet being “cast / Down” by the “betray[al]” of song figured as an “insidious” serpent—there are also suggestions of a fall into renewed poetic creativity” (45). A estas alturas la tematización de la música ha quedado en el olvido. Tal vez lo que vería un lector no casado con modelos teóricos aplicados a priori sería la recreación de una experiencia semejante a la de la magdalena de Proust, salvo que aquí el estímulo ha sido auditivo.

Me he detenido en este poema porque muestra *in nuce* lo que encontramos en los capítulos subsecuentes, donde observamos una marcada dependencia del trabajo crítico de otros académicos e investigadores, a la vez que se adelantan hipótesis de lectura con escaso sustento. Así en el capítulo cuarto sobre *The Rainbow* (1915), partiendo de escenas narrativas con un alto componente rítmico —rasgo en el que han reparado muchos lectores— la autora propone ver esta novela como un texto expresionista, como ha sugerido Tony Pinkney, para desembocar en una comparación con una obra de Arnold Schoenberg, el oratorio inconcluso *Die Jakobsleiter*. En el capítulo siguiente dedicado a *Women in Love* (1920), tal vez la novela más lograda de Lawrence, Reid trata de compaginar armonía y polifonía (en el sentido musical y en su metaforización bajtiniana), los estilos compositivos de Stravinsky y Debussy, la música de Arnold Bax, Peter Warlock y Holst. ¿A dónde quiere llegar la escritora? No lo sabemos, salvo el hecho de que estos creadores reflejan la crisis cuyo entorno les tocó vivir. En el capítulo siete retoma la cuestión rítmica, mas esta vez aplicada a los sonidos y danzas del nuevo mundo, tanto de Nuevo México como de México. Aquí se concentra en los cantos e himnos que aparecen en *The Plumed Serpent* (1925) y las canciones que Lawrence compuso para su última obra teatral, *David*, las cuales, en las representaciones originales, nunca fueron ejecutadas. El libro inicia aludiendo a la música absoluta, como instancia autotélica. Empero, al final nos damos cuenta de que el espacio en que se mueve Lawrence es el de la canción, a veces acompañada tan solo por flautas y tamborcillos —así lo indica la conclusión de Reid: “Aspiring to the Condition of Song” (un eco de Pater como ahora veremos)— toda vez que el monarca de la música absoluta aplicada al ámbito narrativo sería James Joyce, como ha demostrado reciente y fehacientemente Michelle Witen en *James Joyce and Absolute Music* (2018).

Como hemos visto, este estudio trata de demostrar la importancia de la música en la obra de D. H. Lawrence, la cual resulta limitada si la comparamos con el papel que tiene en otros escritores. Se podría decir que a partir de Baudelaire la música se convirtió gradualmente en el ideal expresivo de la literatura. Walter Pater, catedrático de Oxford y profesor de Oscar Wilde, sostuvo que “Todo el arte aspira a la condición de

la música”. Y autores tan diversos como Bernard Shaw, Joyce, E. M. Forster, Virginia Woolf, Aldous Huxley, T. S. Eliot o Thomas Mann hicieron suya —cada quien a su manera— tal bandera estética.

Desde mi particular punto de vista, tal vez lo más rescatable de *D. H. Lawrence, Music and Modernism* sean el “Afterword” y el apéndice final, ya que aquí se modifica la mirada, dejando atrás la relación de Lawrence con la música para dar lugar a la influencia de Lawrence en la creación musical. En el primero se detalla el ciclo de canciones de Anthony Burgess (1917-1993): *Man Who Has Come Through*. Esta obra se compuso en 1984 cuando Burgess —autor de 28 novelas y más de cien obras musicales— contaba con 67 años. Su estreno tuvo lugar al año siguiente para el centenario del nacimiento de Lawrence. Consta de cuatro movimientos para tenor, flauta, oboe, chelo y piano y dura alrededor de 35 minutos. Los textos provienen de diferentes etapas de su producción poética: “End of Another Home Holiday” (1909) Moderato a piacere; “Song of a Man Who Has Come Through” (1914) Allegro molto vivace; “Snake” (1920-1921) Very freely; y “Bavarian Gentians” (1929) Andantino (Reid, 2019: 213-214). Por lo que respecta al apéndice que consta de 52 obras (incluyendo la de Burgess), se podría decir que en este listado se encuentra la materia prima de una o varias futuras investigaciones, ya que en varios casos se nos remite a un sitio web, lo cual ahorra tiempo y zanja muchos problemas (221-227). En resumen, como acabamos de mostrar, el libro de Susan Reid ofrece mucha información útil tanto en las notas, las varias bibliografías y las secciones finales; sin embargo, su punto débil hay que ubicarlo en su limitada capacidad crítico-analítica.

*Jorge Alcázar*

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | México

